映像芸術

編集
映像芸術の会
VOL. 1
NO. 2

2

特集 1＝《人間蒸発》に何を見るか・

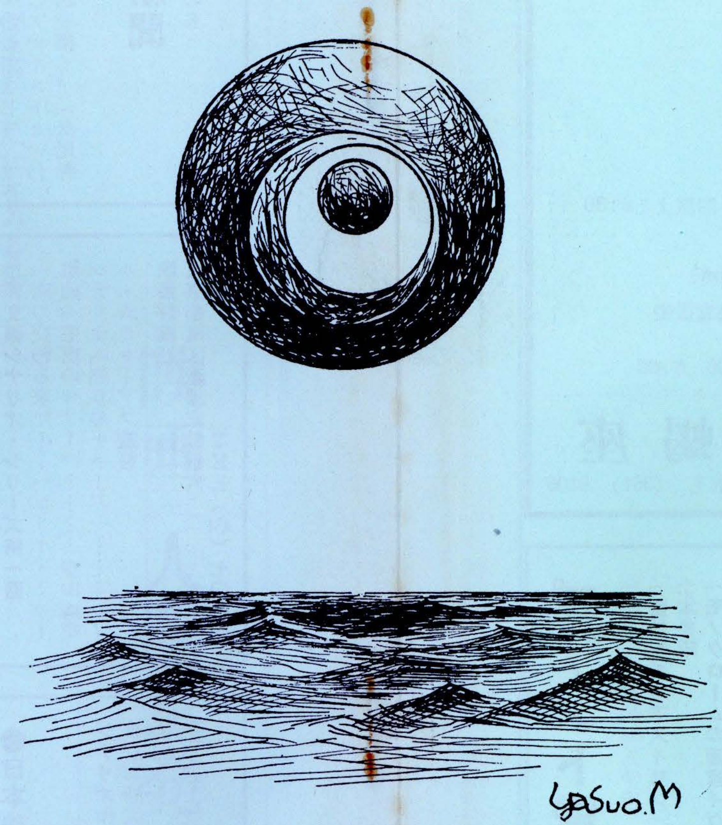
特集 2＝ドキュメンタリズムの課題・

特集 3＝可能性の鉱脈・



映像芸術

季刊第二号



表紙デザイン／粟津潔
目次カット／松川八洲雄

映像芸術

季刊第二号

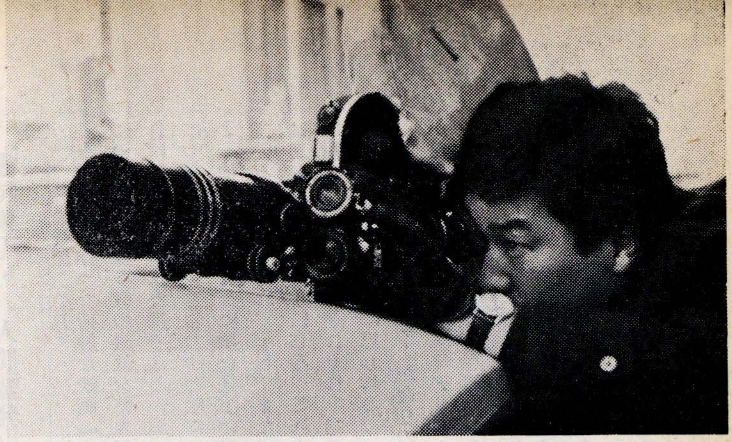
映画《人間蒸発》の周辺

東 陽一

●特集Ⅰ・《人間蒸発》に何をみるか

今村昌平が作った奇妙な映画『人間蒸発』は、すでに、その周辺にきわめて多種多様の議論を巻き起こしている。それらの議論のそれほど多くにふれた訳ではないが、どういうものか私には、この映画についての褒と貶との二つの極にはさまれた種々雑多な意見は、およそ他の映画の場合に類を見ない程、末広がりに広がった幅を持っているように思われ、そしてまた、その広がった無数の個別の意見は、賛成にしろ反対にしろ、これまたおよそこれまでの映画の場合に類を見ないほど、それぞれの固有の人生との深い対応の中から生まれて来ているように思われる。

私自身は、見終ったあとかなりの興奮に襲われ、こういう仕事はほかならぬ日本のドキュメンタリストこそすでに成し遂げていなければならないのにと、大げさに言えば地団駄をふんだのであり、そしてそういう時の常としては、自分と反対の意見に会えば血相変えて喰ってかかるといった有様になるはずなのだが、今度ばかりはどういうものか、おそらくはそれらの異なった意見の持っている意外に強固な人生的なリアリティのためだろうが、どのような意見にぶつかっても、私の中に不思議な寛容さが生まれて、ついぞ激しい議論にまで立ち至ったためしがない。反対意見に私自身がそれほど影響を受けているわけでもないが、封切直後、TBSの「マスコミQ」の特集番組にサクラで狩り出されておしゃべりなオバチャンたちのごうごうたる非難を聞いても、その中でたった一つ、検察官が言うように、一般封切すると社会風俗上好ましくないといった発言以外には、何も腹の立つことはなかった。つまるところ、おのおの勝手な方向と質に飛びちがい交錯するかに見えるこれらの意見は、作品というよりは一個の存在とでも呼びたいこの映画に対して、総体としてはある人生的なリアリティで肉迫しつつあるのだということでもあろうか。しかしまた一方では、そんな事が続き、日がたつにつれて、松本俊夫も書いているように（日本読書新聞七月二四日号）、「見た直後のショッキングな印象にくらべて、こちらの心臓があまり抉られていないことに気づ」いたりもするのである。まことに奇妙な映画というほかない。一体それはどういう訳でそうなのか、などということは、これだけ多くの発言が出そろった今、改めて興味がわきに



くいし、もし興味のある人は前記松本のエッセイや「映画芸術」九月号の主として松本の論文に正確に書かれているからそちらを読まれるといい。ついでに言えば、松本の『人間蒸発』論は、少なくともこの二つのエッセイに見る限り相変らず名人芸の板前の包丁さばきといったおもむきであり、その明確さはむろん貴重なことではあるけれども、そのあとでこれから菜切り包丁でドジョウを裂くような手つきを見せようとする私などは、実の所恥ずかしくてもうあんまり言うことがなくなってしまう。

それやこれやで、今の所私は『人間蒸発』について語ることにふさわしいとは言えないのだが、本質的には、私が、見終ったあと興奮したというその興奮の質こそが、そこに提示された映画の世界と私なら私の世界との、固有な関係の表現にほかならないのだから、そしてまた私も、総体としてこの映画に肉迫する様々な反応のその中の一つなのだから、とりあえず、わずかな覚え書をここに記しておきたい。

※

よくゴダールとの対照において論じられるというフランスの小説家、ル・クレジオは、その処女作『調書』の前書に、次のように書いている。

「私は、書き出しから、故意に貧弱で抽象的な論題を立てました。リアリズムなどまるで気にしませんでした（現実などは存在しないという感じが私にはだんだん強くなって行くのです。）私の物語が完全な作り事、読む人の心の中での一種の反響（たとえそれがつかの間のものであっても）だけに面白味がかかっているような完全な作り事として受取られて欲しいと思います」

一見、映画『人間蒸発』とは何の関係もないこういう言葉が、『人間蒸発』の「反響」が持続している時空の中では、一種奇妙な共振を呼び起こして増幅されてくるのはどういうことであろうか。「現実などは存在しない」と傲慢に言い切るこの外国の作家と、映画の中で登場人物として出て来てこの映画はフィクションだと何度も叫び、映画の外でも、新聞記者の「フィクションといわれると何か肩すかしをくったような気になっちゃうんですがね」という問いに相変らずフィクションですと答えているこの日本の今村との間に、主として現実との対応の仕方のどこかに共通点でもあるのだろうか。

言うまでもなく、この映画の一つの大きな特色は、実在の人物大島裁の行方不明という事実を出発点としながらも、その行方を追ってゆく過程の中で、積み上げられてゆく事実もしくは事実らしきものの重みと、作者の強引な虚構へのねじ曲げの力とが拮抗し、事実と虚構の境界が次第に曖昧になって来て、一般的にはいわゆる劇映画なのか記録映画なのか判らなくなると同時に、映画が追い求めている一つの真実すら相対化されて判らなくなってくるという点にある。むろん、事実と虚構といったところで、仮にどのような没主体的な記録映画にせよ、事実がいったんフィルムにうつし取られた後は、もとの事実などはとっくの昔にどこかに向かって出発してしまっているのであるが、そういう原則論があまり役に立たず、今ごろこと改めてドキュメンタリーかフィクションかという問題が少なくとも一つの論点となって現われ、現実とは何だというあの古い問いに再び観客を追い込むかに見えるところに、実はこの映画の新しさがあるのだと言えるかも知れない。

真実とは何だ。現実とは何だ。つまり現実とは作家にとって一体何であるのかという古い問いに私を追い込んでゆくのは、むろんこの映画自体であり、ル・クレジオのことばでありその作品であるが、更にはまたそれ以上に、最近私の知ったこの映画に関する一つの小さな事実でもある。その事実は、採録されたシナリオ（映画芸術九月号）に次のように書かれている部分に関している。

S #15　大島の初恋　（78 f）

㋑岡村チヅ

　農家の縁先で大島の昔の女、岡村チヅにきいている露口、

露口「大島裁さんてごぞんじですね」

チヅ「ハイ」

露口「どんな人ですか」

チヅ「……親切で……気の弱い人でした」

露口「お勤めは、岡産業の近くでした？」

チヅ「ハァ」

露口「何ていう」

　庭先を意地悪そうな姑が聞耳たてつつ通る。

露口「あ、どうも」

　と、いなす。姑去る。

露口「たち入ったことを伺いたいんですが。あなたと大島君の関係は？」

チヅ「……サァ……」（と黙る）

映画全体としては作者今村の言うようにフィクションであるとしても、大島裁が実在の人物であるという前提を信ずるならば、少なくともこの岡村チヅが本物の岡村チヅであることはまず素朴に信じられるはずである。しかし実際には、ここに登場した大島の昔の女岡村チヅとその姑なる人物は、私もよく行く新宿の一ぜんめし屋のおかみとおばあさんであって、二人とも素人俳優として出演しているだけで、むろん大島裁などという男とは何の関係もないのである。大島裁に昔、岡村チヅという恋人が居たか居なかったかは明らかでないが、少なくともここで大島の前の恋人としてうつされている女性は、事実上は大島と一面識もないのである。文字通りの赤の他人である。大島裁さんて御存じですね、どんな人ですかと聞かれても、せりふを口うつしで教え込まれでもしなければ、親切で気の弱い人でしたなどと言えるはずのない、一人の素人俳優である。

浦山桐郎は、採録シナリオの前書で、「登場人物の言葉や行為は全部ぶっつけ本番である。監督は、一度も演技指導やテストを出来ないところに自らを束縛した」と書いているが、そういうぶっつけ本番、盗み取り的な身ぶりと、露口が「あ、どうも」と姑をいなす所で、姑役のおばあさんが、ついうっかり深々と露口に頭をさげて

しまうので、何度もテストがくり返されたという話とは、一体どこのところで符合するのであろうか。フィクションとかノンフィクションとかいうよりも、大島が実在の人物であることを信ずる限り、この部分は全くの作り事であり、そして浦山の前書からすると、スタッフは作品の外でもその作り事を続けていこうとしているように見える。小さなことをいえば、この映画をフィクションと力説するならば、俳優として出演したこの二人の人物の名前が当然タイトルに出なければならないだろうが、それはさておいても、作品の中でも外でも全体としてこの映画をフィクションであると言いながら、細部のデテールはすべて盗み取りやぶっつけ本番であったように見せかける巧妙な詐術を用いる所に、私などは、ドキュメンタリーの方法に対する不用意な蔑視を感じないわけにいかない。

　この小さな事実は、しかしもちろん、今村がフィクションだと力説していることと矛盾するわけではないし、作品が全体として持っている一つの衝撃力をいささかもそぐわけでもない。むしろ、こういう小さな事実から類推を働かせて行けば、しまいには大島裁という人物の存在すら疑わしくなってくるという点で、ますます作者の思うつぼにはまりこんで行く具合である。私もまた、この映画がドキュメンタリーであるかフィクションであるか、あるいはまたその中間であるかといった問題に決着をつけるためにこんな小さな事実を引き合いに出したわけではない。問題はやはり、実在の人物に仮空の人物とのかかわりを作り上げていくような、この作家と現実とのかかわり方、というか、現実からこそぎ落された事実の束に対する、作家のかかわり方にあるように思われる。そしてその点で言えば、ル・クレジオがおのれの作品の前に現実などは存在しないと言ってのけるように、今村もまた、新聞記者の問いに答えて（映画芸術九月号）、ドキュメンタリーでは人間の真髄に入ることはできないと言いつつ、つまりはおれの作品の前に事実などは存在しないと叫んでいるように見える。

　しかし、やや飛躍した言い方をすれば、「人間の真髄」に入れないドキュメンタリーなど、もはや今日以後の映像の世界を切り開いて行くドキュメンタリーではないのである。佐々木基一はこの映画に関して「ドキュメンタリーの手法を用いて描くかぎり、行きづまりは最初から約束されているようなものである」（同上誌）と書いているが、そのことばの限りでは私は決してそうは思わないので、いささか評価じみたことを言えば、この作品は今日のドキュメンタリーの当面している一つのこじあけ口を、結局ドキュメンタリーそのものの思想と方法によってこじあけることができず、伝統的な虚構の世界に最後は戻って行ったのであり、ドキュメンタリーの可能性を暗示こそすれ、最初から約束されているドキュメンタリーの限界性を示しているわけではないのである。

　早川佳江が映画の進行につれて演技者となって行き、同時に内面的な美しさに輝いてゆき、一方俳優露口茂が次第にその演技者としての皮膚をひきむかれて行く過程のことは、今村自身インタヴューの中でたびたび口にしているが、その過程の記録のおそるべき迫力の本質は、まさにドキュメンタリーそのものであり、しかもまた、ドキュメンタリーやフィクションというジャンルに関係なく、今日の芸術家が、そして今村自身が、その個々の資質によって様々のヴァリエーションを展開しながら、いやおうなく追いやられてゆく一つの方向である。劇映画にしろ記録映画にしろ、その作品さえなければこの疎外され抑圧された世界のふところにじっと眠り続けていたであろう人間の奥ふかい部分からの放電を触発し、その放電をとらえることができなければ、少なくともここから先の世界に対応する芸術とはいい得ないだろう。そういう意味ででも、際限もなく足をさらう事実世界の泥沼から、虚構と事実をないまぜにしながら、ただひときれの真実に向かって上昇していく人間を予感させるこの不等辺の立方体のような構造物『人間蒸発』の衝撃力は、ほとんど疑うべくもないし、少年の頃から俳優が演技と自分自身とを使いわけられることが不思議でならなかった私を興奮させないわけがないが、しかしまたひるがえって現実とのかかわり方を考えてみると、人間の存在がまず物理的事実としての存在であり、人生が一箇の事実であるということからすれば、今の所私たちは、それほど簡単にはこの事実というものの重い泥から足を抜くわけにもいかない。

　実在の（と思われる）人物を追いながら、その過程で突然非在の人物を創造し、両者の関係を重ね合せ、しかもその両者を実在と見せかけながら実は実在そのものの根拠すらも一挙に仮構の世界に持ち上げようとするこの今村昌平の強大な構築力は、決して小川徹の言うようにドキュメンタリーの否定なのではなく、ひょっとしてまだ探られていないドキュメンタリーの、つまりは映画の、巨大な鉱脈を指し示しているのであるが、しかしなお、最後に端的に言いそえれば、私は、現実などは存在しないというル・クレジオのことばにある種の戦慄を覚えながらも、一方では、ドキュメンタリーということばを用いて語っているこのような事実の世界、事実の束としてあらわれる現実というものへの侮蔑をこめたこの今村昌平の姿勢には、まだ今の所、なかなかについてゆけない部分が残るのである。

●特集I・《人間蒸発》に何をみるか

　『人間蒸発』は、今迄の日本映画になかった親近感と同時に、衝撃を与えてくれた秀れた作品である。

　日本人の原形と、錯綜した日本の現実にダイナミックにせまる内容が、蒸発人間を追求していく場の中で、オトリ捜索を逆手にとったモデル投入の方法と、大胆にスタッフ自身を作品の中に組込んで行った方法によって創造されている。

　このことは、現代芸術の変貌過程において、アクションペインティングの出現が、キャンバスに描かれたものが作品であるという概念を破壊し、描くという行為そのものを作品化し、行為する場そのものをスキャンダル化していったと同じような意味で、映画の変質を促す起爆力になる作品だと思う。

　私は、ドキュメンタリーの問題として、この点を明確にしていきたいと考えた。

映画永久運動論
―《人間蒸発》によせて―

長野千秋

場と罠

　この作品のラスト近く、今迄、早川佳江こと、ねずみや、その姉のサヨ等が口論していた部屋が、今村監督の一声で、忽ち廻りの壁が取払われ、だだっ広いスタジオの真中にポツンと取残されたセットになってしまう。この時、登場人物の一人だった今村昌平が、「このドラマは自然にそうなっていったものではなく、つくられたものだ。キャメラはうつそうとし、登場人物はうつされようとした。」というような内容をのべるシーンがある。

　この言葉の中には、この作品を創造した作家の方法意識があますことなく語られている。

　この作品が製作され、或いは見せられる場は、まるごと現代の状況をとらえていこうとする今村昌平の大きなワナである。

　彼の意識には、フィクションとかノン・フィクションとかいう区別は最初から存在せず、人間蒸発というモチーフを媒介にしてこの現実に切り込む創造の場をつくりあげて行った。

　今村昌平が、スタッフを丸ごと撮影の対象に抱えこみ、今迄、神のような絶対的視点、或いは客観的視点をしか示さなかったキャメラの目をひきずりおろしたことは、明らかに、映画製作の場の中では、キャメラが被写体の前に立つことによって対象は変化するし、キャメラの側の意識も変化せざるを得ない、そうした相対的な交換作用が働く被写体と写す側の両方を、同時にひっくるめて撮影しなければ、現実をトータルにとらえることが出来ないという認識に支えられていたものと思われる。

　だが、このような方法で現実をトータルにとらえる為には、撮影する側と被写体の間には、社会の掟に対する共犯意識によって支えられる関係が必要なことはいうまでもあるまい。

　被写体の内部に向けられる目は同時に撮影する側にも向けられて、その存在を問いつめ、さらしものにしていく目でなければならない。そうした意識に支えられて初めてドキュメンタリーの方法が成立するのではなかろうか。

作品の不確かさ

　その点転換期の作品であるこの『人間蒸発』には今迄の今村作品になかった不確かなものが感じられる。それは、現実の不確かさに対応する作品の不確かさではなく、今村監督の姿勢の不確かさからくる作品のあいまいさのように思えてならない。

　それは先ず、作品の冒頭から一種の舞台廻しとしてしか存在しなかった露口茂こと、露さんの扱い方に現われた問題である。

　作品の前半で、ねずみが蒸発した大島裁を追いかけている間は、露さんは未だ後見人としてノホホンとおさまりかえっていることが可能だった。しかし、一旦ねずみが露さんに愛情を感じ始めた時から、明らかに露さんはねずみによって重要な役割を与えられたことになる。

　今村昌平が露さんに向かって「この頃ねずみは大島さんを追いかけるのにあまり熱心でなくなったようだが……ねずみは露さんに愛情を持ち始めたのではなかろうか」というような疑問をもちかけた時、露さんは「実はそうなんです。しかし私は後見人ですからね、困っているんです。」というような答えをしている。

　しかしこの時既に露さんは今村昌平によって設定された後見人の役割から、ねずみの愛の対象としての役割にひきずりこまれていたのだ。

　ねずみによって、露さんの職業俳優というあいまいな存在は拒否されて、ねずみ対露さん、つまり、女対男、という関係にかえられていった。つまり、ねずみにとって露さんは蒸発した大島とのダブルイメージとして存在し始めたと言ってよいだろう。

　ここで彼女は、モルモットとしてのねずみの役割を乗越えて、自分の意志によって、何ものかに盗みとられた愛の対象を奪いかえし、自分の実存をつかみとろうと行為する人間に変貌し始めていたのだ。

　このままねずみが愛情の全てを露さんにかけていったならば、露

さんに出来ることは一体何か、この作品から蒸発することか——。こうして追いつめられていく露さんの内部こそは、まさに蒸発した大島の行為を探る鍵になったのではあるまいか。

このドラマの今後の展開は、当然、ねずみと露さんの関係を明らかにしていき、露さんの存在を問うていくものでなければならなかった筈だ。

ここにこそ、『人間蒸発』のモチーフを、もっとも深い所でとらえられる要素がはらまれていた。

しかし、キャメラマンには、そういうことは全然意識にものぼらなかったと見えて、ねずみの愛情が露さんの手をにぎりしめた時、ねずみの側を盗みどりしても、露さんの側をのぞいていこうとはしなかった。

今村昌平も、露さんに、ねずみが愛情を持ち始めたことを確認した時、「こうして新しく起きてきた現実をも、丸ごとつかまえていきたいんだ。」と述べてはいるが、その後の撮影の方向は明らかに姉妹の対立を通してねずみの内部に向けられ、露さんの方に向けられてはいなかった。

勿論この姉妹の対立は、『人間蒸発』というモチーフを追求していくのに重要なテーマである。しかし、露さんとねずみとの間に生じた状況をも同時にダブルイメージとしてとらえていく中にこそ、今村昌平が意図した「この現実を丸ごとつかまえていくこと。」ができるのではなかったか。それでなければ、スタッフを作品の中に組込んでいった意味は全くない。

——私がここでいっているスタッフとは、ねずみとか、妹のサヨとかいう実在の人物以外の、撮影側の構成員全てのことである。——

ハプニングと創造

スタッフを作品の中に投入したということは、スタッフは既に作品の中の登場人物であり、監督の設定した場の中ではあるが、それぞれの実存を求めて独自に動き出さざるを得ない状態に置かれている人物達ということになる。

これら登場人物は、監督を含めて、おのれの存在をねずみとの関係において、とことん追求されざるを得なくなる要素をはらんでいる。

だからこのような映画製作の場においては、スタッフの間には、なれあい的協力関係というよりは、対立概念が必要であり、撮影を進めていく為には、スタッフ間の仲間意識もバラバラに破壊されるかも知れない危機感を内包するという意識に支えられた製作体制でなければならない筈だ。

そこでは、監督の意志、或いは筋書のいかんに拘らず、登場人物の意識が変われば、彼の役割は当然変化していってしまう。その変化とどう出会うか、どう選択していくか、こうしたハプニングの要素を内包した緊張関係こそが、このドキュメンタリーを支えていく基盤ではなかろうか。

逆説的に聞こえるかも知れないが、ここで監督の為し得ることは、何かが起こるかも知れない現実の中で、何を選びとっていくかという、選択する行為しかないのではないか。

こうした映画製作の場では、監督は、むしろコントローラーとでもいうべき役割を果たすようになるだろう。

監督は、場を設定し、人物をぶちこみ、あとはキャメラによって

選択し追求することだ。そこで、スキャンダリストの栄光は向こうからやってきてくれる。

こうした方法を最も意識的におこなっているのはゴダールだろう。

話が横道にそれたが、ねずみが露さんに愛情を持ち始めた時、今村昌平は露さんの内部を追いかけることはしなかった。この時監督と露さんは映画製作の場の中で、仲間意識によってなれあっていたのではなかったのか。監督はねずみと露さんの間に生じてきた事件をとことん盗みどりすべきだった。此の所が、作品の中で一番問題として残る点であった。

ラストシーンに近く、何回もカチンコを打つくだりや、「映画屋さん、あんたがたは……」という非難の声を挿入したことが、わずかに撮影する側をさらしものにしているように見えるが、これはいささか安易すぎる解決ではなかろうか。

真実とフィクション

「姉のサヨと、ねずみの許婚者が、一緒に歩いた。いや、歩かなかった。」の論争のあと、たまりかねたねずみが、傍らの今村昌平に、「監督さん、真実とは何ですか？」と聞きただすシーンがある。今村昌平は「真実なんてのは、僕にもわからない」というようなことを話し、現在、登場人物が論争していたこの部屋は、実はセットなんだということを明らかにし、この作品はフィクションであると強調する。

このシーンでは今村昌平はあまりにも、この作品がフィクション

であるということに拘泥しすぎて、作家が作品の中に創造する真実と、それを容れるフィクションという容器とを、すりかえてしまったのではないかという感じさえ受ける。

ねずみや姉のサヨ、その関係者等が集まって討議した街頭のラスト・シーンにしても、「現実とはこのように不確かで、もこあいまいとしたものであります。」と言って、登場人物の全てが白旗をかかげて万歳をしてしまったように見える。

いかなる作品であれ、作家が作品の中に呈示した思想以外に真実はないし作家の思想の打出されていないフィクションはない筈だ。

例えば、少し飛躍しすぎる比喩になるかもしれないが、サドがあの物凄いフィクションの中で、「美徳を選んだものは不幸になり」「悪徳を選んだものは栄える」という思想を、誠実なジュスチーヌと、淫蕩なジュリエットをモデルとして呈示した時、それはこの作品の真実にほかならない。

包囲され、追求され、最後迄残って命名されたもの、それが真実であろう。ここにこそ、真実とフィクションの関係が明らかにされている。

ところで、ねずみの姉サヨは明らかに、サドの『悪徳の栄え』の主人公ジュリエットの系列に属し、ねずみは『美徳の不幸』の主人公ジュスチーヌの系列には入る女性である。

ねずみは、自分がどうしてこのように不幸になっていくかを知らないで不幸になっていくタイプの女性である。しかし、このねずみは『人間蒸発』に出演する中で自分をさらけ出し、変身が始まった。——彼女は今迄住んでいた小市民社会からはじき出され自立した人間として歩いていくほかないだろう——。この変化の場を設定し、この変化のプロセスを正確にとらえていることは、この作品の最も秀れた部分である。

しかし、一方、日本的ジュリエットとでもいうべきサヨの性格をねずみとの論争を通して明らかにしていきながらも、その内部に迄切りこんでいくことは出来なかったし、露さんとねずみとの関係において、露さんの存在を問いつめることもなかった。スタッフ側の傷は浅かった。

「撮影する」という行為そのものを撮影する方法の弱点が、未解決のまま残された。

これらの点における今村昌平の姿勢の不確かさが、人間蒸発をモチーフとして、丸ごと現実をとらえようとした作品のあいまいさとして現われている。

作品と現実の境界を越えるもの

私は、『人間蒸発』の中のいくつかの問題をあげつらってきたが、最後にこの作品の魅力は一体何であったかを問いつめてみると、それは、永久に完了することのあり得ない日常的な事件の一つ一つに立ちあわされていた緊張感—快感ではなかったかという気がしてきた。

こうした方法によって創造されていくドラマは、一個の完結した作品として呈示されることはあり得ない。ここに登場した人物はこれからもこのまま生きつづけるだろう。そして、これらの登場人物達は、実は自分達観客そのものだと気づいた時、このドラマと現実の境目はすでにぶちこわされていたのだ。

●特集I・《人間蒸発》に何をみるか

はじめに落ち目ありき

——《人間蒸発》を中心に——

佐野美津男

海舟・勝麟太郎の評伝を書くために、子母沢寛の小説『勝海舟』全六巻をはじめとして、徳富蘇峰の『勝海舟伝』、山川浩著『京都守護職始末——旧会津藩老臣の手記』などをたて続けに読んだ。もちろん、坂口安吾の傑作『安吾捕物帖』も再読だ。

ご存知のように、勝海舟という人は早くからの開国論者で、しかも幕臣、激動の幕末にあってその立場は実に微妙なものであった。そこでわたしは、わたしの勝海舟伝に〝後退戦の勝利者〟というサブタイトルをつけることにした。わたしの見るところでは、勝海舟は終始、いかにしてカッコよく徳川を負けさせるかということを考え続けた人だと思われるのである。その勝海舟の数かずの努力や艱難辛苦を察するに、それはまるで落ち目の映画をどう支えていくかについてあたまを悩ましている〝映像作家たち〟と同じようなものではなかったかとも考えられた。

はっきりいって、映画は落ち目だ。それが徳川幕府のように消えてなくなるとまではいわないけれど、テレビという薩長連合的な強敵を前にしてはとうてい勝ち目はないわけで、どうヒイキ目に見ても、輝かしい将来を約束されている文化=芸術とはとうてい思えない。もちろん、テレビは映画に敵対するとばかりはいえない。まして〝映像芸術〟という大きな立場からいえば、両者はさながら車の両輪のように互いに助けあいながら前進すべきものであるだろう。しかし映画は、正しくは映画産業は、だ、テレビと手を結んで映像芸術を前進させるというふうに考え努力した歴史を記録しはしなかった。つまり映画幕府はテレビ薩長とも手を結んで映像芸術日本の将来を考えるということをしなかった。

かつてその隆盛があまりにも輝かしすぎたために、映画人は時代の新しい動きに対処する臨機応変の思想を持ち得なかったのだ。

ひょっとすると映画人は、映画というものはあっても映像文化とか映像芸術なんてものはないと思いこんでいたのかもしれない。徳川幕府に巣食っていた閣老たちに日本という国が見えなかったように。

とにかく——と、映画に直接関係のないわたしはあっさりいってしまうが——テレビに敵対したときから映画の落ち目ははじまったのだ。テレビが映画を落ち目にしたのではなく、映画はテレビを敵視し、張り合ったから落ち目になったのである。いまさらこんなことをいってもはじまらないが、映画がテレビを敵視することなく、映像文化＝映像芸術全体の発展を考えたとしたら、現在のような惨状を招くまでには至らなかったことは確実である。だが現状は周知のように、実にさんたんたる有様だ。歴史の流れを逆流させるわけにはいかない。いまとなっては、この落ち目のなかで、いかにいい映画をつくるかということを考えてもらわなければ仕方がない。映画人としての美意識は、落ち目としての最高の美を構想し表現することでなければならないのだ。それを奇妙にガンバッテ、映画を再び隆盛に導こうなどとすると、三船敏郎主演の映画のように、ガンバッテルのはよくわかるけど、ガンバレばガンバルほど面白くなくなるということになってしまう。

落ち目だっていいじゃないか。落ち目にだって美と醜があるのだ。映画人だって、ここで一番なんとかすれば、勝海舟のように〃後退戦〃を巧くたたかうことが可能かもしれない。徹底的に落ち目であることを意識せよ。はじめに落ち目ありき。かつての隆盛とは無縁のところから出発すべきではなかろうか。しかしこんなことは現在の映像作家には自明の理なのだ。いわずもがなの事柄だ。ところが、その自明のことを、作品以前のところでぐっと呑みこんで、作品には落ち目を反映させないようにするのに熱心でありすぎたと思うのである。

つまり観客にとって、現在の映画が落ち目であることがわかるのは、製作費の削減からくるチャチさ加減だけというような作品ばかりをつくり、その表現自体に落ち目を感じさせるものがほとんどなかったということをわたしは問題にしたいのだ。わずかに東映のヤクザ路線が、解体変容していく病理集団を描くことによって、作家が意識するしないに関係なく、落ち目の映画を象徴し得ていた程度ではなかろうか。

なぜ、映画作家は自己表現を映画のなかに求めようとしないのか。それは不可能なことなのか。わたしはこれを、この解答を映画作家にだけ求めているのではない。この問題はわたし自身の問題でもある。わたしの専門は一応、児童文学ということになっている。その児童文学をして向日性の文学、つまりライトモチーフだけを表現すべき文学だと規定する権力は右にも左にも大きく強い。その権力に逆らっての児童文学創作は、せいぜいがその発表の場を同人誌に確保することができるだけで、それが直接、多くの子どもに読まれるという望みはまず断たれているといっていい。

もしもわたしに人間としての苦悩があったとしても、そのほとんどは非向日性のものだから、それを児童文学に持ち込むことは不可能なのだ。だから、もろもろの悩みは作品以前にぐっと呑みこんでおいて、まことにさりげない態度で児童文学創作のペンをとるということになる。いうまでもなくこれは虚しい作業であって、とても充実感などはあじわえない。その虚しさを強く意識するとき、わた

しは映画作家への親近感をしみじみと覚えるのである。

それではなぜ、自己表現もよくなし得ない文化媒体にたいして専門的に取り組もうなどと考えるのであろうか。これをわたしの専門である児童文学に限っていうならば、よくなし得ないからこそ、それをしようと努力してしまうということになるようだ。児童文学では、だれも本当のことをいわない、よしそれならば俺が本当のことを子どもに向っていってやろうと考える。この奇妙な考え方がわたしを児童文学から離さないのではなかろうかと思っている。と同じように、映画作家のなかにも、自分だけが真実を表現してやるんだと考えて、映画のトリコになっている人がいるのではなかろうか。今村昌平の最近作『人間蒸発』は、そうした意味での真実までを問題にしている映画である、と観た。

その映画のなかに作家自身が登場したからというのではなしに、『人間蒸発』は、東映ヤクザ路線のように象徴に頼りながらの自己表現ではなしに、直接的な自己表現を試みた作品である。もしも映画が落ち目でなかったとしたら、あのような映画はまず出現してこなかっただろうし、またつくられる必要もなかった。そういう意味では、落ち目を徹底的に意識した次元でつくられた映画ということもできよう。そして、落ち目であればあるほど、作家は自分のいいたいことをいわなければならぬという意識。『人間蒸発』を観ながら、わたしはしきりに考えていた。よし、俺も一つ、児童文学のなかでいいたいことをいうことにしようか。考えてみれば、児童文学なんてものは、発生したときからずっとずっと落ち目つづきだ。こちらでいっちょう……しかし、今村昌平の破れかぶれは見事なものだなァ。あれほどの破れかぶれに、なれるだろうか、俺も。児童文学じゃ、破れかぶれになっても仕方ないかもしれないし……。

なぜ、笑うのだ。なにがそんなにおかしいのだ。自分も笑っているくせに、わたしは腹を立てていた。もちろん、『人間蒸発』を観ながらである。こんなにも恐ろしい映画を観ながら、なぜわれわれは笑えるのだろうか。不思議だ。奇怪だ。こんなにも笑っていいのだろうか。笑っていてもいいのだろうか。

ひとりの人間がいなくなる。人間蒸発。そのこと自体はそれほど大きな問題ではない。いなくなりたい奴にはその自由を与えてやってもいい。恒常的蒸発志望者であるわたしはそう思う。しかしその蒸発の背後にあるすさまじいまでの暗さをあばきたてられてはたまらない。東京の片隅でほそぼそと生きていたひとりの男にまつわる現実の重く巨大なことは驚くばかりだ。わたしにもそれはあるのだろう。

あくまでも「知らない」といい続ける早川佳江の姉の虚偽を成立させているのも暗い過去をひきずっている現実である。もっとも、それが虚偽であるといい切るだけの真実をだれも持ちあわせてはいないわけだから、それはわたしの判断にしかすぎない。だがその判断を余儀なくさせるだけの材料をあの映画は観せていた。あの映画がたとえノン・フィクションであったとしても、そこにはいわゆるノン・フィクションにありがちな客観主義は見当らなかった。もしかすると、あの姉にしても、蒸発した大島裁にしても、映画によって描きだされたような人間ではないのかもしれないのだ。しかし、今村昌平の観たところによれば、つまり今村主観によれば、ああいうふうな人間とならざるを得なかった。そしてわたしの判断は、その今村主観を通してのみ成立可能なのであって、それ以外のところ

にはない。今村昌平はノン・フィクションにまつわる客観主義という名の伝説を撃った。〝作家としてはすこぶる客観的に描きました、判断はそれぞれご自由に〟というような嘘のなさをわたしは高く評価している。それはテレビに瀰漫しているエセ・ドキュメンタリズムをも撃っている。

映画は謎で終っているが、その謎は決して曖昧ではなく確実な謎ともいうべきものである。かくかくしかじかの理由によって、ここに一つの謎が成立したというかたちなのだ。この謎と日活の『燃える雲』の謎とを比較してみるとき、『人間蒸発』における謎の確実性は明確化する。『燃える雲』は航空検察官という職業の人間が活躍するさまを描いた劇映画だが、そこに国際的な大組織というのが言葉の上でしきりに登場してくる。が遂に最後までその正体は明らかにされない。謎である。インチキな謎である。その謎を匂わせることによって、なんとか映画のスケールを大きく観せたいという姑息な商業主義が見えすいている。『燃える雲』にあらわれたような謎は本来的に解明され得るはずだし、また解明してこそ、そこにドラマが展開されるのにそれをやらない。残してはならない謎を残して終る映画は不消化で、いうまでもなく興味も薄い。

『人間蒸発』は謎をつくることを心がけた映画である。あの捜査が本当であり、もしも大島裁が発見されたとしても、今村昌平はなんらかのかたちで謎を残したに違いない。

『人間蒸発』が謎を残すというかたちでサスペンスを盛りあげたのにたいし、『燃える雲』は謎を残すことによってサスペンスを殺した。これはただ単に商業映画と芸術映画の相違、あるいはまた大企業と独立プロという関係でのみその違いをうんぬんできる問題ではなさそうだ。わたしはそれを商業映画における論理性の喪失ということで考えている。

謎ということに関連して触れておかねばならないことの一つに、おとと屋の出前持ちの証言がある。わたしの友人の児童文学者小沢正によれば、二年も前のゆきずりの人間の顔や服装を記憶しているなどということがあり得ようか、という疑問となる。わたしはわたしで、あの出前持ちはどこかで見たような気がしている。セットの室内での落着いた態度などからして、あの男はいわゆるタレントではないのかとも思える。

しかしそれでも、あの出前持ちの証言を信じざるを得ないという感情にまでわれわれは追い込められてしまう。早川佳江の姉の発言にいささかの信憑性も感じられないからである。つまり図式的にいえばこうなる。

おとと屋の出前持ちの証言は嘘かもしれない。しかし出前持ちよりも、姉の主張はなおさら嘘臭い。となると、出前持ちの証言は真実なのだろう。かくて監督今村昌平の登場となる。そしてセットの解体までを見せるわけだが、あそこまでを映画として観ることのできる能力を持った人間はそれほど多くはないはずだから、あの方法はいわゆる商業映画にとっての参考とはなり得ない。ああいうことができるというのは、芸術映画の特権であって、そこでいかに現在の映画のくだらなさについてうんぬんしたとしても、あまり説得力は持ち得ないと思われるのだ。

たしかに『人間蒸発』は面白い映画だ。観客も大いに笑っている。しかし所詮は〝芸術映画〟だといわなければならない。もちろんそれはそれで立派に存在理由を持ち得ているわけだが、落ち目の

映画をどうにかするということを考えた場合、今村昌平のようにすぐれた作家が〝芸術映画〟に熱を入れるというのは、いささか筋違いだと考える。わたしの考えでは、やはり映画の本道は娯楽なのだ。だからわたしは今村作品の最高傑作は『豚と軍艦』だと思い続けている。『人間蒸発』の実験性は高く評価されなければならない。しかしあの映画をして、商業映画の愚かな関係者たちの眠りを撃つことはできないだろう。あれは芸術、こっちは娯楽、所詮考え方が違うのだというかたちでのすりぬけが可能だからだ。すりぬけを不可能とするような、娯楽映画としての実験性をふんだんに盛り込んだ作品はできないものか。

石堂淑朗は日本読書新聞紙上で、『人間蒸発』について書き、早川佳江という女の被虐から加虐への転換を評価していた。しかもそれが庶民的であるということにおいて、石堂淑朗の評価は高かった。

たしかに庶民における被虐から加虐への転換は一種の内的革命であって、意識するしないにかかわらず、多くの庶民はそれを願望しているように思われる。いや、それは願望させなければならない。多くの観客を集めているといわれるイタリア製西部劇＝マカロニウエスタンは、被虐から加虐への転換を鮮かに描きだしていることによって、庶民観客の興味をひいているというのが、〝識者たち〟の意見だそうな。そう思えぬでもない。イタリア製西部劇に共通する要素として、われらの主人公は敵によって徹底的にいためつけられるということがある。被虐だ。

大映の『早撃ち犬』は明らかにイタリア製西部劇の人気を意識してつくられた作品だろうが、田宮二郎の被虐ぶりに徹底性を欠いているため、加虐への転換がぶざまである。田宮二郎ファンに気兼ねしたような、なまぬるい被虐は結局、映画を中途半端にしているわけで、このあたりにも、商業映画関係者の愚かさが鮮かに露呈されている。マネをするなら徹底的にマネしてしまうことだ。それができないくらいなら、マネなんかするな。

それに第一、被虐から加虐への転換を、主人公対敵という単純関係のなかだけで考えようとするのは間違いなのだ。主人公に加えられる数々の〝いたみ〟は、決して敵だけによるものではない。一つの例として『南から来た用心棒』なり『ガンクレージー』なりを思い出してみよう。被虐は、第三者であるところの土地の住民たちによってももたらされた。すなわち、住民たちは客観をよそおうことによって、加虐者の立場にたつ。そのよそ者への加虐によって、住民たちは報復されなければならない。対立する二つのものと同じ世界に居合せるものにとって、中立的立場などということはあり得ないからだ。

中立否認の思想をこそ、わたしはイタリア製西部劇の大きな要素として考える。そしてそれは、東京流れ者あるいは大阪流れ者的な生活を余儀なくされている人びとの、第三者への憎悪をいやしてくれる。この問題を自由陣営対社会主義陣営のはざまの中立主義というところまで拡大して考えるのも興味なくはないが、〝冷たい他人〟が困るのを見ることによる充足感の方が、より庶民的であることは確実だ。

いうまでもなく『早撃ち犬』に、中立否認の思想は見当らなかった。これはまことに、自由陣営に属しながらの中立主義を標榜する国の思想を象徴的にあらわしているようで、大江健三郎の謂いを借

りるならば、映画作家もまた〃絶対に反政治的〃たり得ないことの証明であろう。

ところで『人間蒸発』の場合、早川佳江における被虐から加虐への転換によって、第三者はどれほどの報復を受けたか。それがすこしも報復を受けてはいないように見受けられるのである。なぜだろうか。イタリア製西部劇では、客観主義者どもがあれほどまでにいためつけられているのに……。

早川佳江の後見人たる露口茂は、佳江に惚れられたりして、〃困りました〃などといいながらもいい調子である。監督今村昌平も〃真実とは何か〃について禅坊主のような独白を発し、助監督浦山桐郎もまた珍しく素面で〃あの女の情念を追求すべきだ〃てなことをいい、見た目にはまるで傷つくことがない。それはなぜか。これもまた、映画作家もまた〃絶対に反政治的〃たり得ないことの証明なのか。『人間蒸発』が完成した直後、わたしたちはプライバシーをめぐる騒動を知らされた。「わたしはだまされた」という早川佳江の発言を、新聞はいっせいに報道した。それはかなり宣伝臭の強いものであり、いまとなっては結局、〃宣伝〃ということになってしまったかたちであるが、わたしはあのプライバシー問題までを含めたものとして映画が構想されていたとしたら、それはイタリア製西部劇以上の迫力ある作品になり得ただろうと思った次第である。その意味では、『人間蒸発』には続篇があってもいい。

『続・人間蒸発』では、後見人の露口茂をはじめとして監督も助監督も、カメラマンも、早川佳江の激しい報復を受けることにしてはどうか。場合によっては、あの追いつめられた二号女の姉までが突如、加虐的になってスタッフという名の第三者どもに襲いかかってくるようにすべきかもしれない。そのような映画ができあがってきたときこそ、観客は、自己を被虐から解放しようとする契機を把握するに至るだろう。

おびただしい都会の流れ者たちは、客観主義の他人に苦しめられているのだが、同時に自分もまた他者にとっては、客観主義的な他人である。だがマカロニウエスタンでは、ひとりの人間が、同時に二つの役割を果たしてしまうというような複雑な存在形態は描かれていない。その人物はあくまでも類型化している。ために流れ者的境遇へと観客の意識を固定化し、そこでのみ充足感を満足させてしまうことになる。だから、その内的革命つまり被虐から加虐への転換は、暗い映画館のなかにいる時間だけの短命におわる。しかし日本の商業映画にはそれさえもない。だが『人間蒸発』には、マカロニウエスタン的転換以上のものを構想し得るだけの諸要素が発芽していたように思われるのである。その芽を大きく育てる必要があるのではないか。もちろんその丹誠は容易なことではないだろう。けれどもその丹誠を怠ったのでは、落ち目の映画を救う道は永遠にとざされてしまう。とざされてしまうと考えた方がいい。

今村昌平にしてからが、『人間蒸発』一作をもって、〃完成〃とは考えているはずもないのだ。とかく実験作というやつは妙に気取った作品が多いものだが、いやらしい気取りがないということにおいても、あの映画は貴重であった。落ち目になっても気取っているやつの唇から洩れる歌は、引かれ者の小唄以外ではあり得ない。そんな歌に耳傾けるほどの余裕を持ちあわせてはいないのだ、おれたち。

●特集Ⅰ・《人間蒸発》に何をみるか

記録と想像

——今村昌平の《人間蒸発》ノート——

野田真吉

（1）

今村昌平は、『果しない欲望』から『にっぽん昆虫記』にいたり、以来ずーっと、日本人の意識のなかに、しこりのように沈澱し、生きつづけている前近代的な部分を追求してきた。彼は代表作『にっぽん昆虫記』で、女主人公トメがどのように激動する社会状況のなかにあっても、状況とのかかわりをもたず、意識の深部に根をおろしている土着的な部分が厚い層をもって、彼女の生活を支配していることをしめした。

今村は、庶民の意識構造の深層部をしめる前近代的部分のおそるべき強靱さと深さをさぐり、提出することによって、執拗に現実批評をこころみつづけてきた。そうした彼の創造的作業は、戦後の映画作家のなかで、彼を独自な存在にし、すぐれた作品をうんできた。

これまでの彼の作業は、日本人の意識を、いうなれば蒸溜して、溜出物を検出、分析し、ドラマタイズする作業であった。同じようなたとえ方をすれば、今度の『人間蒸発』のモチーフは、彼が従来追求してきた意識の深部をしめる溜出物もろとも、一人の人間が突如として気化してしまう現代社会のメカニズムの強烈な物質化現象の本質へのアプローチをもっていたといえる。

人間蒸発はわが国においても、年々、数万の人間が蒸発していて、その数は年とともに増加している。

他人事めいて、統計におどろくより、私たちは私たち自身が、深淵のように暗いが、虚無的な明るさをもっている人間蒸発に、ふと、つよい誘惑を感じ、蒸発したい衝動にかられる瞬間の経験をもつことからして、年間の蒸発人間の数がまだ少ないように思える。

人間蒸発は、日常性との間に、ありきたりの合理主義や常識的な推理ではとらえきれない矛盾と不条理にみちている。物心両面の生活になんらの不自由もない、いわゆる幸せな男が、突然蒸発した例も多い。

私たちのなかに、人間蒸発の条件はひろく潜在しているように思える。蒸発したいと思ったりする者は蒸発しない者かもしれない。だが、私たちは私たちをいつ、いかなるところで蒸発させるかもしれない。私たちの内部にも、外部にも、人間を蒸発させる状況が満ち満ちているのを、私たちは日常生活のなかで実感している。

人間は、どうして、何によって蒸発するのだろうか。

ところで物理的にいえば、蒸発は、気化が液体や固体の表面においてのみ行なわれる現象である。そして蒸発に必要な熱量を蒸発熱といっている。人間蒸発の追求においても、蒸発熱の追求が必要である。たんに、蒸発した人間の行方をさがしてあるくことでなく、彼を蒸発させた蒸発熱を、彼自身と同時に私たちのなかに、彼が生きている、また私たちが生きている社会状況のなかにさぐり求めることであると思う。つまり、蒸発した人間の真の行方は、人間を蒸発させるものと彼との通路を追い求めるなかに発見されるだろう。

今村が、この現代的な、しかも社会的ならざるをえない主題にとりくんだことと、このような主題追求をドキュメンタリーの方法によって貫徹しようとしたことに、私は大きい期待と関心をもっていた。

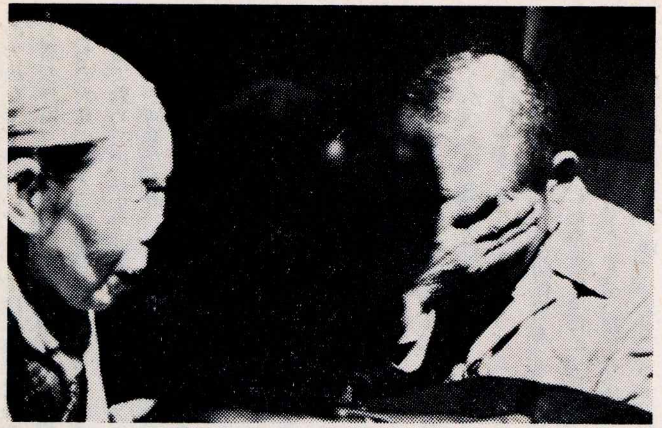
（2）

ところで、完成した映画『人間蒸発』に対して多くの人々が発言しているのをみると、彼等のほとんどは、実在の人物を対象とし、ドキュメンタリーな方法で、執拗に主題を追いあげていった今村のエネルギッシュな創作行為と、そこに描きあげられた赤裸々な人間像に対しての賛辞であった。



だが、実在の人物――ドキュメンタリーの方法――赤裸々な人間像という思考の脈絡は映画『人間蒸発』において、今村自身の飛躍の契機と彼のモチーフがもっていた未踏の世界の開示の可能性を萎縮させた今村のアプローチの脈絡に外ならないと私は思うのである。

なるほど、今村は精力的に追求蒐集したインタビューの記録を中心に映画を構成している。いわゆる映画としてのドキュメンタリー要素を生かして面白くみせている。だが、その面白さのつよく現われ



るのは失踪した大島と早川姉妹との関係を追った後半の実話ストリー、黒い報告書といった週刊雑誌のいわゆるノン・フィクションもの的興味をそそる展開に主題の中心をすりかえていったところである。つまり、今村の追求方法が思うにまかせなくなった時である。

そのような面白さは、彼が大島の失踪をとりあげ、その行方と原因を追いかけて試行錯誤するうちに、自分の人間蒸発のモチーフを、従来追求してきた日本人の意識にひそむ土着的前近代的な部分へと意識的に転化していったところである。早川姉妹の肉親憎悪の世界に沈潜していって、人間蒸発がもつている現代的社会的なモチーフの発展をそらせてしまったところである。

今村の『人間蒸発』におけるこうした追求方法がかもしだした自家中毒的症状は、彼の人間蒸発に対する基本的な考えと関係している。彼は多くの失踪者のなかから（撮影上の便宜、難易をふくめて）大島をとりあげた時に、中毒症状の起因をかかえこんだといえる。今村は事前調査のなかで、大島の失踪の原因について、一つの想定をもっていたであろう。彼は意識の深底部に沈澱している前近代的な部分の烈しいうごめきと葛藤のなかに、人間蒸発の主要な蒸発熱をみようとし、大島の気化の本質をとらえようとする期待をもっていたと思う。もちろん、彼が、こうした彼の想定、あるいは期待を大島にかけたとしても、それは中毒症状の因子となるのみにすぎず、それが自家中毒をひきおこすとは限らない。

ということは、その因子に、今村がどうかかわったかによって、中毒症状は克服しえただろうからである。だが、今村は自家中毒をひきおこした。

（3）

今村の追求方法は、刑事たちがあらかじめ犯人と目した者の犯行の事実固めをしてゆく、いわゆる「見込み捜査」のやり方である。彼は『人間蒸発』において、「見込み捜査」的な方法で、現代人のなかにある人間蒸発の状況を、記録的に追求しようとしている。

今村式「見込み捜査」の方法はまず、大島の経歴と生活を洗い、巫女のお告げなどのシーンをちらつかせながら、最初に大島の経歴と生活を洗い、巫女のお告げなどのシーンをちらつかせながら、最初に大島の経歴と生活を洗い、そこにあらわれてくる金と女の関係を中心にして、大島の蒸発した原因となる事実を追いつめている。

今村の捜査の発想は、よくある通俗的な刑事もの小説やテレビドラマの発想のパターンである。刑事の常識的な頭と同じ程度の型通

りの方法をでていない。前半では俳優、露口茂を早川佳江（失踪した大島の許婚、サヨの妹）の介添役として、新潟の大島の実家で、肉親たちの大島に関する情報をあつめる。ついで、大島がセールスマンとして勤めていた小中企業に属するプラスチック製品販売会社の社長夫婦や同僚などに、大島の勤務ぶりや公私の生活を聞きこむ。

そこで、蒐集した資料や情報をもとにして、大島の失踪した時点の足取り調査にはいる。まったく無意味に等しい介添役の露口が佳江のお供をして、大島が失踪した直前に出張した東北の町にゆき、大島が訪ねた店やバァなどで調査をすすめる。彼等は失踪した男の足取りを追いつめてゆく。だが、杳としてわからない。

このように遠まきに大島の失踪の動機をつかもうとするなかに、大島が会社の金を数十万円使い込んだことのある事実から今村は金のからみをたぐる。金の方の関係はその後なく、むしろ大島の女性関係がうかびあがる。今村はこの時、大島の女性関係の方へ追求の視点を移行してゆく。

大島にはいろいろな女性関係があって、妊娠させた女もいたようである。佳江はこうした捜査の進行につれて、次第に許婚の男の過去をしり、許婚者をさがすことが、むしろ、彼から自分の気持を引離してゆく解放感を味わってゆく。そこで、大島が、もと芸者をしていた姉サヨ、現在、ある会社の重役の妾となっている姉サヨと肉体関係があったかと思われる話を、サヨのアパートの近くの魚屋の男からの聞込みで知る。

今村はサヨと大島が関係をもっているという想定のもとに、第二段階の追求をはじめる。

その証拠固めに傾倒する。まさに、見込み捜査の常套的方法である。

今村は、この第二段階へ移行する時に、第一段階において、いまだ顕在化していなかった記録者としての重大なミスを、暴露したといえる。ドキュメンタリーの方法は事実の発見であって、固定したイメージにあてはめる事実を発見することではない。今村は大島と姉サヨとの肉体関係のキメ手になる事実をうかびあがらせようとして、第二段階ではあの手、この手で早川姉妹をかみあわせて、証言をえようとする。

第一段階でも、今村のこうした下心は動いている。大島の実家である新潟の農村の身うごきならないような封建的共同体的な社会と、そのなかにうごめく意識や、大島の勤めていた中小企業のもっている社会的な問題が提出された時、つまり人間蒸発という自己疎外の極限状況をうむ社会的基盤に接近した時、今村は自分の見込み捜査の線に忠実に従って、それらの問題を捨象し、大島の女性関係、さらに、大島と早川姉妹の関係の事実固めに懸命になる。

第二段階にいたっては今村の下心はむき出しになる。彼の見込み捜査はなりふりかまわず、ホシに泥を吐かす事実をつかもうと努める。だが、大島とサヨとの関係のキメ手がつかめない。魚屋の男が、サヨと大島が一緒に歩いていたのを、数度、目撃したといって叫んでも、確証といいがたい。今村は捜査の壁をうちやぶるために、佳江が幼い時からいだいている姉というものの清潔なイメージをこわしつづけている姉サヨに対する憎しみと、大島とサヨとの関係の暗示を利用して、姉妹の「対決」にもちこもうとする。今村は早川姉妹の近親憎悪のなかに、それまでの見込み捜査の蹉跌の一切を賭ける。

だが、今村は、サヨと大島との関係に関する姉妹の対決にもちこ

んでも、確かなる証言をつかむことができない。

一方、窮地におちいった今村は、この映画はフィクションだと弁明するために、姉妹の対決シーンをスタジオのセットにもちこみ、後でセットのバラシをみせたり、彼自身が登場して、いろいろと説明したりする。

善意な批評家はこの場面の例をあげて、今村が登場人物のプライバシイについて、なみなみならぬ気遣いをしているといっている。そして、今村がフィクションとドキュメンタリーを串ざしにした見事なドンデン返しだといっている。私はプライバシイ問題でこんな弁明がましいことを今村がするとは思わない。

そんな小心な今村ではない。そんな弁明をするくらいなら、彼は初めっからこの映画を企画しなかっただろう。この映画がプライバシイの問題にふれることは当然である。今村はプライバシイのことなんぞ、何とも思っていなかったと私は思う。私はむしろ、彼のフィクション的よそおいは、彼の見込み捜査がぶちあたった壁の申し開きだと思う。

彼は見込み捜査の行きづまりの壁を逆手にとって、捜査の終結を姉妹の近親憎悪にしぼろうとしている。

まさに、それは、今村が初めに、失踪者大島を選び、更には、今村がいままで手がけてきた前近代的、土着的な意識追求のドラマ――赤裸々な人間像を描くドラマ――にもちこんだ見込み捜査的な演繹的方法の自家中毒的帰結である。

ラストシーンの全員登場の街頭での証人喚問にみられたように、今村は彼の見込み捜査の証拠事実をうることなく、彼は自分の見込み捜査の破産を宣言する。彼は、何ごともわからなくなった、信ずるものがなくなったと述懐することで、映画『人間蒸発』を終える。

『人間蒸発』を追う発見のドキュメンタリーは、実はこの地点からはじまらねばならなかった。蒸発人間と私たちの日常生活との通底管を発見し、そこに、かくされた未知の事象をさぐることは、見込み捜査的な演繹的なドキュメンタリー方法でなく、カメラとマイクロホンをもって記録された事象を帰納的に収斂する、映画におけるドキュメンタリーの固有な方法をもつべきだと思う。

と同時に、一方、実在の人物とか、事実とかという対象への依存を排し、その辺の刑事たちやトップ屋がやりかねない合理主義的推理を拒絶して、強烈な想像力による人間蒸発に対する作家のイメージを、事実にたたきつける必要がある。

そうした記録と想像との両者のかみあわせのなかに、あるいは、両者の統一のなかに、かくされた、みえない人間蒸発の通底管の内部が発見されるであろう。

（4）

ブレヒトの『コイナさん談義』のなかに、「最もすぐれた人たちの苦労」という一節がある。

「どんな仕事をしていますかと、きかれて、コイナさん、こたえた。『とても苦労しています。つぎの間違いの準備をすすめています』」（長谷川四郎訳）

私は今村の労作『人間蒸発』をみて、コイナさんの言葉を思い出した。

彼は今、つぎの間違いの準備をすすめているだろう。

《血》と《性》のなかの日本列島

――今村昌平研究――

北村皆雄

●特集Ⅰ・《人間蒸発》に何をみるか

《失踪についての断章》

吹雪の夜に、あとかたもなく消えた妻をめぐって裁判がひらかれる。

夫は証言する――（ひとりで幾役も受け持ち、みずからを訴え、みずからを弁護し、みずからを裁くこの奇妙な法廷で）。

《何かがあったからではなく、何もなかったから失踪したのです》

今村昌平の『人間蒸発』を観ながら、ふとこんなノサックの小説『影の法廷』を思い出した。影の法廷は、《何かがあったから何かが起った》に違いないという日常の論理を武器として、夫の中にその《何か》を明らかにしようとする。

《何かが起った》裏には《何かがあった》という仮定こそ、法廷が法廷たりうる唯一の根拠であるはずだが、しかし《何かが起った》のは、《何かがあった》からではなく《何もなかった》からだという事実が、日常の場に存在したとするならばどうなのだろうか。――

『人間蒸発』は、《何かがあった》からに違いないと失踪した男を執拗に追い求める。勤めていた中小企業の会社、失踪前の出張先、女性関係などあらゆるものにその真因を探ろうとする。

それは汗にまみれたささいなハンカチーフにさえ失踪の起因を探らざるを得ない《影の法廷の論理》にいささか似ていないこともない。だがそれで何がわかったのか――

何もわかりはしなかったのである――

失踪したという事実に対して、黒鉛筆でまっすぐ結び得る原因など、どれとしてなかったのである。何が大島裁を失踪に追いやったのか、その真因をつかめぬまま、追跡者たちは行きづまらざるを得

ない。

ここで、今村昌平は《何かがなければ、人間は失踪しないのであろうか》という疑問を自身に投げかけたであろうか。

《何もないこと》によって失踪にかりたてられた男だっているのである。例えば『気狂いピエロ』の愛すべきフェルディナンである。

《何もない》ことが理由で失踪した男を、男の側から描いたのがゴダールの『気狂いピエロ』なら、《何かがあった》に違いないことを執拗に追求しようとしたのが今村昌平の『人間蒸発』である。

『気狂いピエロ』のフェルディナンは、日常生活の地平で実存の裸形を垣間みた精神の持ち主のようである。

――僕が悲しいのは人生とロマンとは別のものだということだよ――赤、青の点滅する光のよぎる車のなかで、マリアンヌに語る。

どうやら、フェルディナンは『嘔吐』のロカンタンのように何ものにも保障されない人生を意識し、〈ロマン〉のような完璧な瞬間を実生活に意欲しているようである。

実存の空無を知っているフェルディナンに対して、今村昌平の失踪者は《何かがある（あった）》重い現実からの脱出としての意味がこめられているようである。

ひょっとしたら、今村が今度作る『神々の深き欲望』の主人公「根吉」は、失踪者大島裁を大島裁側からとらえたものかもしれない。「根吉」は彼をがんじがらめにとりまく現実から脱出を企てたのである。

《パラジについての断章》

かつて、今村昌平は戯曲『パラジ――神々と豚々――』で、がんじがらめの糸を張りめぐらしたような血縁共同体的僻地を日本の縮図として捉えたことがある。

今村昌平はパラジと日本的な状況とを結びつけるのである。

パラジとは――

「封建時代、クラゲ島民は砂糖作りの奴隷として島津藩の圧制に苦しんだ。奴隷は圧制に依ってのみ苦しむものではない。その圧制がお互いの心に喚び起す猜疑や嫉妬やの不信に依って更に苦しむものである。その苦痛を少しでも減らす為に、奴隷たちは相互扶助の血族集団―パラジ―を強固なものとした。血は何よりも濃く、何よりも信頼し得るものだから……」（二幕十場）

封建時代に、血に対する信頼からつくりあげられた血縁共同体意識は、未開の地クラゲ島ばかりではなく、東京の中小企業のなかにもみられる。それは、かつて圧制によっておこる不信と苦痛を、〝性〟と〝血〟との絆で結びつけ、権力から自分たちの存在を守ったように、大企業からの保身のためパラジ的人間関係に依存するのである。

戯曲『パラジ』は、僻地クラゲ島と東京の中小企業会社の問題とをダブらせて、二元的に構成している。

『人間蒸発』でも、今村昌平は、失踪者を追跡するなかで、都会のなかのパラジ（それは観念的な血縁共同体であるが）をあきらかにしようとする意図があったのではないか。

例えば、失踪者大島裁の勤めていた中小企業の社長が「皆様のお父さん、お母さんに代って……」と訓辞するところがある。これこそ都会のなかにある《前近代》であり、《血縁共同体》である。

大島裁を会社との関連で示すのに「親代りの岡産業夫妻云々」と

後見人露口に言わせた意図はそれとも関連するのである。

今村昌平にとっては、インサートされたP・R映画の場面が示すようなパラジの中でまじめに働く大島裁と、金を使いこみ親代りの夫妻を裏切ったパラジからの脱落者大島裁との間にあったものが問題なのである。

もちろん、今村昌平は田舎にもある閉塞的な血縁共同体を捉えることも忘れない。

大島裁の失踪を秘密裡におさめようとして親戚一同が口から口へと盃をまわす場面である。

異常に発達した日本の近代的要素のかげに、血縁共同体的な要素がピッタリと重なり、複雑に抱合している。日本の状況に垂鉛をおろそうとする今村昌平の一貫した姿勢は、この作品でもうかがわれるのである。

おそらく今村昌平の変らぬ基本的なモチーフは、《パラジ＝日本》という構図をあきらかにしながらそこにうごめく人間（庶民）の行動軌跡をまるごとひっつかまえたいということであろう。

今村昌平のパラジへの偏執は、例えば『赤い殺意』のなかにもある。『赤い殺意』では貞子と夫の吏一との間を血族結婚として描いている。

その意味で高橋家はパラジを形成しているのである。そこに平岡という他人が入ってくる。貞子はその平岡に犯されるのである。意識の部分で平岡を否定しながら平岡と関係する貞子はその関係を契機に次第に平岡に傾きだすのである。

戯曲『パラジ』は亀太郎が《吾やパラジに服従ばかりしとったが、かえって痛い目にあわされた……》と、パラジから身をときはなそうとする姿勢を示すところで終っているが、貞子は平岡との関係を通して無意識の部分でパラジからの解放を求めているのであろうか。

いずれにしても、今村昌平の捉える人間や社会の深層には、必ず〃血〃の問題があり、〃性〃がある。彼にとって曖昧模糊とした日本列島の表層部分をこじあけ、ほじくり、つき進んでゆけば、日本列島のもうひとつの姿、ドロドロの血と性にまみれた基層部分に出逢うかのようである。

『人間蒸発』をさらにパラジとの関連でみてみるならば作品のなかで一つの主調音になっている姉妹間の近親憎悪は、パラジへの否定の意味がこめられているように思える。

失踪者の婚約者早川佳江と姉サヨという血のつながった二人のいがみ合いは、今村昌平が投げ入れた作為から出ているがゆえに、尚一層今村昌平の思想をあきらかにするのである。

今村昌平は二人に対立させるために、一人の証人をもってくる。姉のサヨと失踪者大島裁とが一緒に歩いているのをみたと証言させたのである。もちろん、その前に、巫女が《姉サヨが失踪者を殺したのだ》と言わせ、姉と失踪者との関係を匂わせておくことは忘れない。

あるいは、電話交換手に、サヨから大島裁に何度も電話があったことを証言させることによって、二人の間に近親憎悪の炎を燃えあがらせるのである。

この作品で今村昌平は、早川家という《家》を探り、二人に流れ

ている血をたどりながら分析していく。

パラジの論理をからめながらの家と《血》に対する彼の執着は、あたかも家を攻撃するために《家》をさぐり、《血》を嫌悪するために血をさぐるかのようである。

——といいながら、私は一種の戸惑いを覚えるのも事実である。

今村昌平のなかには、《血》への否定と同時に《血》への偏愛があることも確かなのだ。

それは、《近親相姦》というかたちであらわれる。

《近親相姦についての断章》

戯曲『パラジ——神々と豚々』では、太家という父娘相姦の家がとりあげられ、又シズ子とマロ吉という異母姉弟の関係がでてくる。又『にっぽん昆虫記』では、とめと擬「父」忠次の関係があり、『赤い殺意』では貞子と吏一、『人類学入門』では母と息子、義父と娘、また八ミリフィルムの役者になる白痴の娘と父、といった具合に、『パラジ』以降のあらゆる作品に近親相姦の匂いがバラまかれている。

今村昌平にとって近親相姦は閉塞的な場所での人間関係として捉えられているが、時として異様な美しい愛として、われわれにせまってくるのは、彼が近親相姦にある種の愛情を感じているからであろう。彼にとって近親相姦とは何なのか。

『パラジ』のなかで、近親相姦の後胤である亀太郎に次のように言わせている。

《昔、或る農奴に美しい娘があったので、代官が目ばつけて、娘差出せば自由の身にしてやるちゅうたそうです。その農奴は苦しかったので、差し出そうと思ったが、でもその娘ば物凄く可愛いがっとったので、けっきょく自分の女房にしてしまったのです》

——今村昌平は、圧制からの救済手段として近親相姦を捉えている反面、人間の自然感情として近親相姦を捉える。

《馬鹿ァ、汝は……何もわかっとらんに、男ァ女子の面倒ばみてやるもんじゃ、吾がウシ（自分の娘）ば可愛いがったからとて何が悪い！》——やはり『パラジ』の中である人物に語らせている。

フレイザーによると、どこの民族でも近親相姦に対する恐怖は強く、一種の宗教的厳格さでもって親子兄妹の出逢いを忌避しているという。兄弟姉妹は一定の年齢に達すると別々の家に住むどころか口をきけない所すらあるという。

例えば、ニューカレドニアでは兄弟と姉妹とが出逢ったなら、女性は草叢に隠れて、男性は姉妹の方に顔をむけないで通りすぎることが要請される。兄弟姉妹の名前すら口に出せない習俗をもつ民族すらあるといわれている。

何故未開の民族が近親相姦を宗教的な厳格さでもって禁制にしたのかということは、民族心理学の上からも明確な解答がでていないが、厳しい戒律と禁止の裏には、人間の自然的傾向が好んで多く近親相姦を結んだという事実があったのであろう。

人間を根源までつきつめながら、近親相姦は人間のごく自然な感情のあらわれであるという今村昌平の確信は、次回作『神々の深き欲望』でもさらに強くおしだされている。

この作品では次のような話が中心的なモチーフになっている。

——島のはじめのあにいもと
やや児を作るすべ知らず

そこで二人は神様に
祈り捧げて訊いたとき
語をかけて訊いたとき
神様はそこで仰せられた「井戸の廻りをめいめい反対に
廻ってみよ」
二人はその通りにして逢った時ぴったり抱き合うた、そ
して兄と妹は夫婦になったのじゃ、
それから天に居る鳥や獣を一つがい下された
この生きもの共も皆、兄妹じゃ
こうして島は人間が増え、鳥や獣も増えたのじゃ――

人類の始源までさかのぼりながら、近親相姦をとらえたこの作品は、彼の今までの作品の総決算であろうか。

今村昌平は『パラジ――神々と豚々』を原点として、それ以後の作品を出発させ、『パラジ――神々と豚々』の映画化である『神々の深き欲望』によって一応の帰結に達しようとしているようにも思われるのである。

これからの今村昌平は何処へ行くのか。

『神々の深き欲望』が沖縄を舞台にした兄妹相姦の物語であることで思い出したが、沖縄では、兄妹（姉弟）というのは特別な意味をもっている。というのは、沖縄には「オナリ神」の信仰がある。これは琉球宗教の基本的な観念のひとつであるが、女性は男兄弟の守護神であるという信仰である。

兄弟に対しては、ただ姉妹のみが神的存在者として守護の霊力を発揮することができるというこの信仰は、必然的に守護神を自分の手もとから離すことを拒否する。つまりそのことが必然的に姉妹の独身を願い、かつ守護の霊力を自分の内側に所有しようという意識が近親相姦の関係としてあらわれるのではないかという想像が成り立つわけである。

近親相姦は宗教的な儀式としても存在したのではないか。

日本民族が他民族よりも近親相姦に対して寛容であったといわれている事実の裏には、このような宗教的な意味があったのかもしれないと私は思うのである。

『神々の深き欲望』には、こうした「オナリ神」信仰に成り立つ宗教的観点は稀薄であるが、兄妹の相姦が沖縄を舞台にしてであるということは実に興味深い。

それにしても、今村昌平が彼の作品で《庶民》に執着するのはどういうことなのだろうか。表層文化の中に生きる自分、あるいはインテリとしての自分自身を土着的な《庶民》を媒介にして否定しようとしているのであろうか。

しかし、注目すべきは、今村昌平の中にある《庶民》への志向は肯定と否定が同居していることである。

今村昌平が《庶民》の否定の側面に眼をつむり、肯定の側面にのみのめりこんでいったなら、柳田国男のおちいった穴の中にふみとどまったことであろう。柳田国男は《常民》という《抽象の所産》の中にとじこもり、現実の蒙昧な民衆には背をむけ続けたのである。

『人間蒸発』のなかにうごめくものは《常民》ではなくて《庶民》の群れである。

《ドキュメンタリズムについての断章》

それにしても『人間蒸発』における一見シネマ・ヴェリテ風の方法はわれわれの眼をみはらしたが、おそらくこれは知識として得られた理論にもとづくのではなく、今村昌平自身の内側から発酵したものであろう。

一本の劇映画を作るにしても、徹底的に調査を積み重ねる彼は、生まの現実を彼の内側でからめとる作業のうちに、こぼれ落ちるものに眼をやらずにはおられなかったのだろう。それがこの方法の動機となったのであろうか。

シナリオをフィルムで書いてみたい、と言ったのはおそらく生まの対象に接したリアリティをそのまま映画にしたいということに他ならない。

フィルムで書かれた作品『人間蒸発』は、ゴダールの最近作『彼女について私の知っている二、三の事柄』という作品を私に思い出させた。

野心的な試みという点で共通したものがあるように思われる。

その作品は、ゴダール自身の語っているところによると、《団地生活の売春問題をドキュメンタリックな方法でとりあつかっている作品》であるが、ずい所に彼自身の言葉が入ってくるという。

《私はこういったことを表現するのに正しい言葉をもち、正しい撮影を行なっているのだろうか》という根本的な自分自身に対する疑念から出発して《私は今このアパートを撮影する正当な理由を持っているであろうか》、《何故他のアパートでなく、またなぜ今でなければならないか》とゴダールは映画のなかで自問自答することによって自分の撮影する姿を自から観察しているとのことである。

今村昌平の『人間蒸発』も、みずからの姿を作品のなかに投入しているという点では、今村昌平自身の内側をドキュメントした作品であるといえないこともない。

対象とかかわりながら、ゆれうごく彼自身、あるいは作品が終った時点で起るであろう様々な問題の自己弁明が、作品の中にそのままあらわれているという点で――《これはフィクションです》と言うのは今村昌平自身の弁明の言葉だと、そう私は単純に理解した。

ただゴダールと今村昌平の違いは、ゴダールの方法がある現実の部分とからみ合いながら、その部分を通して、ゴダール自身も知らない未知の世界にふみこんでゆくのに対して、今村昌平は自分の土俵に現実を引きこむのである。自分の観念で現実をからめとるのである。そのことで割切れない現実の大きさを一番知っていたのもあるいは、今村昌平自身であるかもしれない。

《映画は終った、しかし現実は終らない》とラストに語らせたことの意味は、映画の幅よりも現実の幅の方がずっと大きいということを知っていたからにほかならない。

まさに、これこそがこの映画のとらえた真実ではなかったのか。

それにしても『人間蒸発』をみた以後の私の関心事は、《まさにこの幅ひろい現実は常に特定の射映を通じて、不十全的にしかわれわれに現れない》ということだ。

そのような認識から当然問題になる方法論とは、《対象》が《意識》にどのようにあらわれるかということ、逆の言い方をすれば《対象》を《意識》は《如何》に意識するかという、対象と自分との関係そのものを、《ある》と《あらわれる》が同一のことにすぎないというカメラのもつ存在的な機能でもって記述するということである。

映画における《クラインの曲面》論

●特集Ⅰ・《人間蒸発》に何をみるか

松川八洲雄

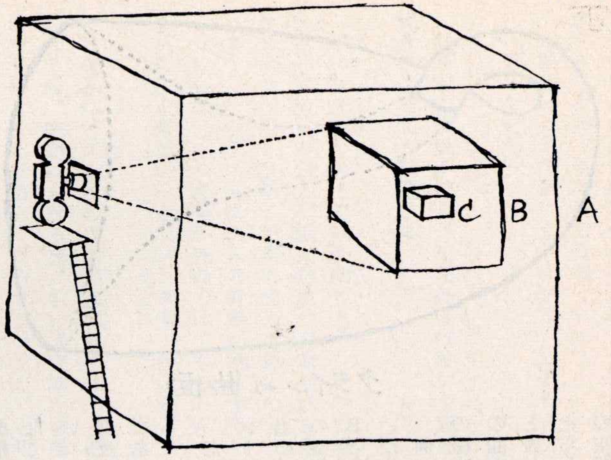
「オーイ、カメラ。」（だったか、〃大道具！〃だったか、〃照明サン〃だったか……）ともかく四畳半の小部屋にあがりこんだ今村昌平サンが声をかけると、小部屋を包んでいた壁は、バタバタと倒れ、空間は裸にされる。明瞭に図式的にひとつの空間がこわされ、その空間を包むもう一つの空間がすべての空間を支配する。あるいは額ぶちにおさめる事によってすべてを絵空事にしてしまおうとする。

こうした図式的な空間移動を僕も又幾つかの映画でたえず意識的にくり返してきたのも、絵空事に耽溺する事を醒めて考えたかったからに他ならない。

そして古典的な美学が額ぶちの中の世界だけを収斂したように、映画論も又如何に観客が額ぶちを捨象してより耽溺しるか、即ち所謂映画の空間を時間の体系の中に美しく完結するかについて論理を構築していたとすれば、あの一声によってバタバタと倒されたのはまさしく古風な映画の論理であり、爛熟した大年増〃映画〃をひきむしる事によって、到達点は当然果てしない透視図をもつ出発点へと変貌する筈であった。だが果して壁は破れたか。

図式的に、と言った以上図式的に映画『人間蒸発』を解剖してみるとまず次の様に整理出来る。

例えて言えば箱の中の箱の中の箱、といった形で、Aは映画館、Bは映画、そしてCは早川佳江とネズミの飼育箱になる。そうしてこの三つの空間は夫々、Aは所謂現実空間、Bは映像空間、Cは現実を記録した映像空間とでも仮に分類してみよう。（そして僕は、曽てエッセイ〃映画空間におけるキューブ〃でこうした空間のの立体主義的構築の可能性について触れているので参照されたい）



例えば所謂古典的な映画空間は言う迄もなくBであり、BをよりAらしくよそおう事によってAをBと錯覚させ、たった一つの空間に感情移入させるものであった。そのために俳優は演技し、カメラはAに所属するカメラマンの所在をかくし、編集は一時間半経過するAの時間の中で人生をすべて語るための時間の収斂、F・OやO・Lや、アクションつなぎを駆使する。

所謂記録映画も又構造としては同じ事であり、ただホントであるAをウソのBに錯覚させるのでなく、ホントであるCをうつし出す事によって、C＝ホント、C＝B、故にB＝ホント、従ってA＝B＝C、といった一つの空間に収斂するだけであって、いずれもAを捨象し、Bを、ホント、もしくはホントのようにみせる、という点では変りがない。この場合、Cはあくまでホントでなければならぬために、望遠レンズで盗み撮り、本当の血を流し、あるいはTV〃ノン・フィクション　ウソではない劇場〃のパターンの様に必ずホントの住所、年令、性別、家族構成から経歴に到る迄を証拠提出する。ついでに氏名、言えば、所謂即興性や偶然性は、Cを積極的な媒介としてBの事実性を補強する効果、とでも言えるだろう。

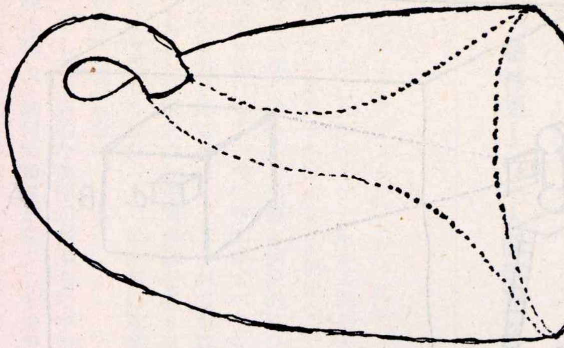
さて、映画『人間蒸発』は、まず所謂記録映画風に蒸発者の行方と、その理由を追求する。事実存在し、そして事実蒸発した男、事実彼の婚約者であった女……。

勿論、事実は小説より奇でなければならぬという確信から、もっぱら人間ばなれした残酷や僻地の生活などばかりを選ぶトリビアルな所謂記録映画の氾濫する中で、平凡な日常の中に用意されたほら穴に眼をむけた事に僕は賛成である。にも拘らず、その眼線が、既に蒸発人間というまさに存在論そのものにかっこうの対象に対して、極めて素朴な事実主義に貫かれていた事を、指摘しておく必要がある。と同時にその事実主義は、〃早川佳江とネズミ〃ほど徹底していたか。例えばブニュエルが病児の口をあんぐり開けて見せ、翌日その子の死を記録する様なドキュメント精神の緊張があったかどうか。いや、決定的には、蒸発そのものを、事実そのものの記録にもっともふさわしいと信じる刑事の調書の様な文体で捉えてはいなかったか。

だが、突然、今村昌平が登場し、そして合図する。すると事実はたちまち虚構のセットに物理的に転換する。即ちBの中に空間Cがくっきりと位置づけられるのである。今村昌平は空間をフィクショ

ンだ、とくり返す。だが、BとCは物理的に、あるいはフィクションだ、という言葉で説明的に示されるだけであって、アプローチは一貫した事実に迫る仕方を変えないのだ。

勿論、ネズミがたえずカメラを意識する事によって演技する、即ち虚構化する動きと、露口茂が演技する事によって虚構が事実化する動きの中に二つの空間を浸透しあう運動がないでもないが、然し、虚実の皮膜にある豊かな真実を抉るのでなく、関心はたえず事実か虚構か、ウソはホントでなく、ホントはウソでない、といった痩せた二律背反に収斂されてゆくのである。



クラインの曲面

だが、ウソは本当にホントでなく、ホントは本当にウソでないか。事実の空間Cは、虚構の空間Bと決して重なりあわないだろうか。

例えばメービウスの環の様にあるいはクラインの曲面の様に対立する裏と表が連続する空間が考えられるとすれば、映画の空間もまた、その様な可能性が考えられないだろうか。そして考えられるとすれば、その空間はセットの壁を倒してみせる様な単純な幾何学的空間ではない筈である。

言う迄もなく根底には蒸発人間に対する思想性の問題が大きくある。交通事故をダンプが加害者、はねられた者を被害者と捉えるのでなく、はねたのは体制の秩序違反者に対する死刑を含む刑の執行であり、交番に立つ死傷者の数字は即ちはりつけのそばに立つ罪状告発の高札に他ならぬ様に、蒸発人間は借金や女のせいでなく、まさに体制の秩序違反により消された人間に他ならないのだ。従って蒸発状況を告発するためには当然の事として刑事調書（ドキュメント）の文体を否定した文体が必要な事は言う迄もあるまい。そしてあるいは今日の映画の危機（クリティーク）は、この文体論、即ち映像論の欠落にこそある様に思えてならない。いわば僕等の思想は即ち映像そのものに存在する時間や空間の弁証法を明確にしてゆく以外にないのではなかろうか。

今、一方に映像論を単なる美学的スタイルとして否定する傾向があるが、それかあらぬか、相変らずのテーマ主義や、シネマ・ヴェリテ風の言葉べったりに頼った痩せた挿絵映画、テレビドキュメントが横行し、優れた作家今村昌平も又その悪しきドキュメントの轍を踏んだきらいがないでもない。

確かに『人間蒸発』では事実べったりの俗流ドキュメンタリーを虚構に対置する事で、或る種の止揚を試みようとした事は認めねばなるまい。そして、果して虚実の二律背反におちこまずに止揚は可能なのだろうか。

例えば『人間蒸発』のラストで、浦山桐郎がカチンコを打った所でストップモーションとなる。

「映画はこれで終った。ネズミ、これからどうする？」

「判らないわ」

試写室で映画が終る。早川佳江は泣いて怒る。そしてフィルムを焼き捨てるよう抗議する。

ジャン・ルーシュの『人間ピラミッド』の場合、人種問題をテーマとして男女の白人、黒人学生の合宿生活を記録する。そこではシナリオの予定より早く現実に白人と黒人のカップルが出来上がってしまう。そのラストに白人の青年が溺死する。

「しかし、この青年が死ぬのは、もちろんシナリオの要求することがらにすぎない」とコメンタリーが入る。

ちなみにゴダールの作品が必ず死によって閉じられるのを考えあわせる時、映画における死、という完璧な虚構で影を素材とする芸術をしめくくる仕方と、フィクションだ、と叫びながらカチンコを打つ仕方のどちらに積極的な虚実の止揚の姿勢があるかを考える必要がある。

言う迄もなく、一つの作品をシナリオ、演出、カメラと分けて考える事は基本的には正しくないが、然し、こうした作品の場合、カメラの示す選択は表現の主要な部分を占めると言わねばならない。そして、以上の指摘の殆んどは、まず当然カメラワークにも当てはまる。

そこで、例えばジャン・ジュネのシナリオによるリチャードソンの『マドモアゼル』の場合を考えてみよう。フランス中部の地方農村をロケ現場に選んだこの作品は、まさにパン棒を呑んでしまったかの様に徹頭徹尾一カットもカメラは動いていない。勿論ズームも移動も焦点移動もである。そしていささかいこじであるかの様なこのカメラは、カメラワークとしては徹底して所謂アンチドキュメンタルな手法を選ぶ事によって虚実の止揚を試みていた。

書き割りでない事実の山々、事実の森、事実の畑を舞台に、ジュネの粘液でつづられたドラマが演じられる。だがドラマが、即ち虚構が如何にリアルに演じられようと、微動だにしない画面は時として動かぬ劇場の舞台の様であり、時としてドラマは現実の丘や森をわき眼もふらず凝視する画面の中に介入するにすぎないものに押しやられる。蛇、火、動物の死体、胸毛、唇、……もろもろの事実の重量をもった物とジュネのフィクションとがディビッド・ワトキンスのパン棒のないカメラの中で緊張し、対立し、事実は時として虚構化し、虚構は時として事実を虚構化する相克の中から、創造行為のさがし当てようとする真実（リアリテ）を止揚するのに見事に成功していたと言う事が出来る。

ここでは、例えばフィクションはカメラのフレームの中に対象が入り、ドキュメンタリーはカメラが対象に追いすがってフレームの中に捉えるといった素朴なパターンを、フィックスという最も単純で消極的に思われがちな手段を積極的に選ぶ事によって超克する試

みがある。

いささかフィックスにこだわるなら、このリチャードソンの作品に出逢い、もっぱらカメラワークばかりを点検する気になったのは、その前に不思議なドキュメントフィルムを見たせいである。

『庵美大島の紬』は、16粍カラーで伝統染織を記録したものだが、この作品も又徹底してフィックスの長廻しで押し通していた。理由は簡単である。県庁職員のカメラマン（池山弥市）はプロでなく、従って流麗なパンが出来なかったからであり、又、ロングを撮ってレンズをかえてアップに寄る、といった器用さがなかったからにすぎない。にも拘らず播磨晃の演出したこの映画は、そのカメラの弱点をこそ武器として、事実を事実としてしか記録しない凡庸なドキュメンタリーをはるかに越え、庵美大島という離島の存在そのものの真実（リアリテ）に触れていた。

亜熱帯植物と潮風にやけた老婆が紬を染め、織る。人間ばなれした生活といい、その異国情緒たっぷりの風土といい、即ちはやりの〝ノン・フィクション　作りごとでない〟ドキュメンタリーにかっこうの素材であり、従ってカメラは当然ドキュメンタリー・タッチで執拗にホントを描きたくなる……。

だが、この映画では、カメラは海と空の中の島をフィックスの構図の中に捉える事によってあたかも現実の島を、島の生活を虚構のセットにかえてしまう。事実の庵美大島をテンから信用しないのだ。そうした文体の中に時おり唐突に老婆の超クローズ・アップが、盲目の老婆のシワが、ドーランで描いたシワでなくまさに数十年の潮風と生活によって描いたシワが示される。

そして想うに庵美大島は事実として横たわりながら、存在しないのではないだろうか。

「存在」はあらゆるものを包括しうる最大の概念だという。そしてカメラは、あるいは映画は、〝撮影的カメラレンズの前にあった具体的対象の存在〟を、あまりにも正確に〝指示する〟（「映画学」浅沼圭司）がために、存在するもの、経験的に知られる現象形態のみをうつし出す存在一般の芸術にとどまっていた。だが、映画は今や存在する物や現象を越えた〝超経験的に思考される実体〟（百科辞典「存在論」）を描き出す事、即ち存在でなく存在論について思考する芸術たり得るのではなかろうか。

例えばあい対立する二つの空間として事実と虚構があるのでなく、相互否定しつつ真実（リアリテ）に高まってゆく可能性を、たまたまフィックスというアンチ・ドキュメンタルなカメラ・ワークを例にとったが、だからといってフィックスがそのすべてではないことは言う迄もあるまい。

例えば、映画の時間を完結させるためにこぼれ落ちる事実の時間にこそ執着する鈴木達夫の凝視にしろ、あるいは存在の非存在について思考する望遠の駆使にしろ、すべての映画の表現は即ちあふれるばかりの可能性そのものである。

そして、僕等の思想の試行錯誤を、言葉や文字に置換出来ぬものとしての映像表現に求めた以上、映像の試行錯誤なしに思想もまたないに違いない。そして『人間蒸発』は恐らく、状況を捉える思想でなければならなかったのだ。

座談会

今村昌平は何を意図したのか

●特集I・《人間蒸発》に何をみるか

小川　徹
佐藤重臣
松本俊夫

魅力のポイントはここだ

松本　ここのところ、今井正はじめ吉村公三郎とか市川崑、小林正樹など巨匠から中堅クラスの人たちが久しぶりに作品を次々と発表したわけだけども、なにかやっぱり時代の動きから相当ズレている。それにくらべると今村昌平の『人間蒸発』は、ぼくらにはるかに刺戟的な問題をいっぱい投げかけているのではないか。その対照は古いものから新しいものへの動きを非常に顕著に示していると思います。ところで今日は、一体映画は何から何へ変っていこうとしているのか、その辺のわれわれの認識をつき合わせることで、現在の先端的な映画課題を少しでも明らかにしたいと思うのです。そういう点で『人間蒸発』は格好の材料じゃないですかね。小川さん、あなたきのう日本文学学校で『人間蒸発』の講義をなさったそうだけれども、（笑い）どうですか、今度の今平は？

小川　『人間蒸発』については週刊誌なんかでもいろいろ騒いだけれども、ぼくがあの映画を見て一番おもしろかったのは、われわれが現実だといっているものが現実ではないのだということです。それはひいては現実イコール真実という図式に対する疑いであるというふうに思ったのです。今村が、これがドキュメンタリーの方法であろうと思っているようなものを駆使して、その結果ドキュメン

タリーを批判している。批判というよりもむしろ否定しているというふうに痛感したので、この点は松本さんと正面からぶつかるであろうということですね。（笑い）

松本　重臣さんは？

佐藤　そうですね、大体『人間蒸発』は何がテーマかというと、やっぱり虚構と事実の間みたいなところだと思うんですよ。今までの今平さんの作品というのは、そういう虚構と事実の間みたいなところで自分たちの存在というのですか、それを掘り下げていくという、そういう一つのメタというのか、何か架け橋みたいなもので作業する人じゃなかったと思うのですよ。今平さんというのは非常にメタに欠けている人で、非常にフィジカルな人であるというふうに思っていたわけですよ。結局今平さんが現在虚構の中で何かをつかみ出すということにおいて、どういう作業をしなければ虚構の中の真実を引き出してくることができないのか、そういうものを今平さんは今平さんなりに始めてそういう方法論みたいなもので行き当ったのじゃないかと思うのですけどね。ぼくが今平さんのことについて思うのは、今までいろんなことをやってきた手というか権謀術数みたいなものがやっぱり今平の作品にはあって、それが今まで表面には出なかった。ところが今度の場合はその権謀術数みたいなものが、今平が自分で出てきたり、或いは佳江をあやつって女優に仕立ててみたり、要するに今まで今平が隠していたものを表面に出してきているのですね。そういうこともぼくは非常におもしろかったと思うのです。

松本　ぼくが一番刺戟を受けたのは、創作主体である自分自身をも対象化しながら、流動する対象の運動過程を運動の渦中でとらえようとする方法です。その中でいろんな偶然性に出会いながら判断し選択し、そして新たに仮説を投じ、そしてまたそれが生む波紋に向かってさらに新しい触手を伸ばしていく、そんな具合に自分自身をも含めて現実の動きをまるごと動態として捉えながら、人間や人間関係をその内側まで赤裸々にえぐり出している。あの作品の魅力と可能性はその辺にあるんじゃないですかね。

《情事》と対比できるか

佐藤　ぼくはね、今おっしやった内側に入っていくという問題に関しては、うまく行ってないというふうに思うのです。今度のシチュエーションだって、アントニオーニの『情事』を引用していいのじゃないかと思う。やっぱり一つの問いかけだと思うのですよ。一人の男がいなくなったということと、アンナの消えたこととは同じで、それは蒸発と言える。

松本　ぼくもほかのところに書いた『人間蒸発』の批評で、やはりアントニオーニの『情事』と対応させたのです。アンナが失踪すると、失踪したアンナのことは直接それ以上は追及しないで、それを探しているサンドロとクラウディアの方に目を向けている。彼らが途中でアンナを探すという気力を失って、ふたりが惚れ合ってしまうみたいなところもちょっと『人間蒸発』に似ているけれども、今村さんとはもちろん違う点があるような気がするわけだ。それは男女の触れ合いが愛という形で実を結ばないで、一時的な仮の燃焼しかしない。そのことでさらに渇いた自分自身を意識せざるを得なくなる。そして再びそれを埋めようとして情事をくりかえすという、情事の絶望的な循環構造として現代の意識状況をとらえている点なんです。そのような意識状況がアンナの失踪の根にあるものと

等位性において捉えられている。

小川　アンナの——？

松本　ええ。ですからアンナのことは途中から消えてしまうようにみえるけれど、結局はアンナの失踪の原因を、残された人間の意識の底流に見るというつながり方をしているわけですよ。そういうアプローチが今平さんの場合には稀薄です。今村さんの関心には日本でも十万という人が一年間に蒸発し、それが年々増えているという、いわば資本主義の超近代的な状況に固有な歪みを抉ろうとする点が弱い。むしろ前近代的な土着的なものを掘り下げなければ、日本人の独自な意識構造はつかまえられないと思うけど、前近代への下降から超近代へとメスを上昇させないかぎり、蒸発の根元にある日本の現代的状況には遂に迫れないんじゃないかという疑問が残るんです。

小川　今松本さんがおっしゃった言葉の中には、意識という言葉が十二回くらい出ているのですね。（笑い）そんなに意識が大事なのか、要するに意識というのは、何で意識が生じるのか、そこの問題がまだ非常にわからないですね。たとえばそれはおそらくある種のイデオロギーから意識が出たのじゃないかというふうに私は考えるのですね。そうではなくて、今松本さんが言ったような近代から前近代へ今村は戻っていって、それから超近代へ行くというような図式を彼は考えていないのだ。要するに松本氏は理論的にそれを必要だから考えているのだけれども、彼にとって必要なものはもっと違う。それからアントニオーニもおそらくそういうことはもっと違う。そういう観念的な図式ではなくて、やはり愛である。具体的に一つの愛の体験であるというふうに私は思うのですね。なぜならば、今平さんがこの映画を取り上げたことは、カメラ、それからその背後の捜査陣、ソニーも参加しているような科学的な捜査陣ですよ。警察まできていますよね。それが超近代を、或いは現代の向うのものを捉えうるなどということは、絶対に彼は思わないと思う。

松本　ピントがズレているな、僕が言ったことと。

小川　だからさ、松本さんの姿勢でいけば、今村のひっくり返りはでてこないわけですよ。あなたの理解でいけば、捜査陣を全部引き連れて、警視庁の車に乗ったまま超近代の発見ということになるのですよ。そうではないのだと思うのです。カメラを持っている創作主体であるという作家には、そこにフィクションという言葉が当然出てくるわけです。これは仮に自衛隊を借りたのだ、仮にソニーを借りたのだと。ですからそれは私の言ったように、それに乗っていながら、しかも彼はいつか仲間を裏切ろうと思っているわけです。いつかある時点で、探しているものを隠そうとするわけですね。そういうおもしろい構造になっていると思うのだな、今度の映画は。ある時点で彼が一番求めていたものは、彼の今までの仕事の方法からいえば、どこかに近代よりもっとぐっと前の、彼が非常に熱愛している地帯が現われるに違いない。これだけ探せば必ず現われるに違いないという自信だけはあった。そこにぶつかったのがあの姉さんのサヨさんだ。彼女を見つけて彼の裏切のドラマは完結したのであるというふうにぼくは思うのです。アントニオーニの場合も、決してあなたのような図式で描いているのではない。それは浅薄なる松本的裏目読みだというふうに私は思うのだね。（笑い）

松本　図式じゃないですよ。あくまでも現実に生きている存在感覚みたいなものにつき合わされて出てくる。現実を認識するうえで

の仮説として出てくるわけです。

小川　仮説をなぜ生み出さざるを得ないかという主体的事情が、すべての作品にあるというわけですよ。

松本　当然そうです。作品だけでなく、批評にもあるわけです。

小川　もちろんそうです。しかし、今のようなことを言われると私たちはよくわからないわけですよ。

松本　じゃ、もう少しよく教えて上げましょう。（笑い）

佐藤　荒模様になっきたね。松本先生の話を聞いていると、一つ一つ判断から仮説へ行って――やっぱり教えられている感じだな。（笑い）

蒸発の原因は何か

松本　つまりね、そもそも批評的意識というのは、素朴に現われた物事の因果を疑うところから出てくるわけだ。たとえば蒸発という問題一つとっても一つ一つ表面に現われた直接の原因らしきもののどれを取っても、蒸発を誘発している根本的な原因は解明できないのじゃないかという疑問にぶつかると思うのですよ。むろん個々人にとっての直接的な契機は見つかることもあるだろうけれども、しかしそれはコップに水が一杯漲っていて、最後の一滴をポツンと入れてこぼれるという、その最後の一滴にしかすぎないとも言える。つまり水が一杯あふれかかっているという、そのあふれかかった何かというものがその根っこに大きく横たわっているような気がする。作家というものはそのように疑問を絶えず持つべきであって、登場人物だとか、捜索する人と同じレベルで行かない、行っていたのじゃだめだと思うわけだ。たとえば早川佳江と今村昌平が同じレベルで出てくる現象を判断するわけがないわけです。

小川　もちろんそうです。しかしそこがどういう違いであるかということを聞きたいわけですよ。早川と今村の間がどのくらいの違いであるかということですよ。それを一致させようというふうに努力するわけですか。

松本　そうじゃない。

小川　そうじゃないでしょう。なにかコレクターみたいな感じがするんだな、あなたのお話を聞いていると。

松本　つまりね、たとえ仮に大島裁が見つかって、こういう理由で蒸発したのだと本人が言ったとしても、作家はそれすら疑うべきだということですよ。

小川　もちろんそうだね。

松本　しかしね、それはかならずしも本人がうそをついているというのではなくて、本人が意識しないところでその人を動かす状況があるっていうことです。

小川　じゃあ蒸発と自殺の違いを松本さんに聞きたいね。あなたの場合は同じことを言われちゃうのじゃないかしら。蒸発と自殺は違うのですよ。アントニオーニが蒸発を描き、今村が蒸発を描く。これが自殺だったらどうか。ここで愛の問題にかかわるわけですね。愛というのは私などは非常に愛の経験が深いものですから（笑い）――結局、相手が自殺すればうれしいのですね。こちらで非常に愛している相手が、本心がわからないでうろうろしている。そういう人に死んでもらえば――生きて、しかも自分のもとにいるということはうれしいことだけれども、次善策は死んでもらうことですよ。彼が自殺するなり、誰かが殺すということがあれば、愛し焦れている男にとっては幸福なんですよ。そいつが生きている限り、なにか不安でしょうがない。生きて、姿を消していて、どこで何を

しているかわからない、これがやはり愛の不安なんですね。そこに蒸発の問題が出てくるので、あなたの方式でいくと、自殺と同じです。なぜ自殺かというのは最後の一粒まで調べなければわからないというのだけれども、ぼくはもっとガッポリこの問題は愛の問題だというふうに思うのです。

松本　誰の愛の問題ですか。

小川　作家の愛の意識ですね。意識という言葉をあえて使うと、今村昌平特有な愛の意識ですよ。これを問題にしないで外からいくと、それは形式的に合えばいいという芸術観になってしまう。要するにぼくは、作家にとって作品というのは大事だという主張だからさ、いつも。あとのほかの人にとってはそれほどじゃない。ところが松本さんのように言われると、誰でも同じようなものを作ればいいというような感じがしちゃうのだね。

松本　まさか、そんなことは全然言っていない。

小川　そういう感じがしちゃうのだね。すべての人にとって必要なものがあなたのいうような作品であるというふうに思ってしまう。

松本　相当のディスコミですね。しかもぼくを全くねじまげて誤解しているけれど、まあいいや。佐藤重臣はどう？

存在の〃根っこ探し〃

佐藤　今平というのは、いわゆる存在論の作家だということが今度はっきりわかったわけです。つまりそれは、基層意識という言葉でも要約されるように〃根ッこ探し〃なんです。今度の『人間蒸発』においてこの人が問い詰めているものは、彼ら人間の根っこは何か、そこに対する一つの問いから始まっている。今までぼくはわからなかったのです。今平というのは煙幕の張り方の非常にうまい人だし、ぼくに言わせるとなにか権謀術数みたいなもので全部支えられていた。だけど今度の作品を見ると、権謀術数というのが今平にとっては作家の一つの方法論であって、それが全部出てきたというふうに思うのですよ。

小川　だから佐藤さんの言っていることは、少し角度を変えて言えば、今平の中にあるどうにもならぬものを、なんとか裏でそういうものにならせようというような形でのいやらしい意識が出てきたというふうにぼくは思うのです。ただ、たとえばフェリーニなんかが、『$8\frac{1}{2}$』でやったのはそれほど真剣じゃないけれども、彼の場合は非常に真剣な形でそういうものが自然に出てきたものをぶちあけたというようなことじゃないかな。

佐藤　何か一つのものを問うという形というのは、やっぱり奥へ奥へと入っていくのじゃなくて、松本さんもさっき言ったような運動過程というのかな、たとえばあそこに早川佳江なら早川佳江が出てきて、映画を撮影しているうちに早川佳江自身が変っていくわけですよね。要するに早川佳江の中へ入っているわけじゃない。早川佳江がどう変っていくかということはそうわからないわけですよ。だけど早川佳江自身が一つの運動過程の軌跡を作っていくわけですね。そういうふうにドラマというのは、現代、われわれが生きているというのはいろいろなプロセスがあって、一つの存在過程を作っていくのじゃないか、それが一つの存在論じゃないかというふうに思うんですけどね。要するに映画というのは主人公の中に入るということは、ばくはやっぱりそんなにできることじゃないと思う。中に入らないで、何で内側を出していくかということだと思う。

松本　作家の目がいきなり無媒介に主人公の内側に入り込んでみせるという、虚構の立て方ではダメだということですね。

佐藤　そうそう。それでは存在なんてものは捉えられない。だけどやっぱり早川佳江はあの映画を撮っている間にどんどん変っていくわけですね。それに対して作者ももちろん変っていくわけだ。作者が変っていかなければ、早川佳江を見て、ネズミ変ってきたじゃ、これはだめです。その変ってきたものを見て、今度自分が変っていかなければ、問い詰めていくものが出てこないのじゃないか。

松本　要するに現実というのは刻々と移り変っていく、そして固定した視点では捉えることはできない。しかも事実とか立場というのは相互に相対化し合うものであって、真実というのはその相対化の過程や構造を全部ひっくるめたところで出てくるものじゃないか。そういう複綜した現実の動態を捉えようとする問題意識は、現代の先端的な映画に割と共通して出てきている本質的なものじゃないかという気がする。『欲望』なんかでもそうだよね。

佐藤　そうですよ、全部同じだと思うのです、ゴダールにしてもアントニオーニにしても。それは新しいかどうかというと、新しいといえば〃新しごっこ〃になってしまうけれども、要するにぼくは或るところでこういうことを書いたのだ。すべてこの世はハプニングみたいな言葉で言っちゃったのだけれども、さ、だけど今までの因果律みたいなもので規定していて——そこにもやっぱり因果律はあるのだろうけれども、生存しているわれわれと外界との関り合いみたいなものをどういうふうに捉えていくかということにみんな同じように興味を持っているのじゃないかと思うのですけどね。どの作家にも、今平とアントニオーニにも、その点だけは共通しているのじゃないかと思うのだがな。

真実はサヨの向うの世界?

小川　ちょっと問題を前に戻すけど、松本さんがいった相対化の過程を重ねていって、それが絶対的な——相対化を徹底して、その相対の中を作家が求めている——それも非常に観念的なんですね。相対化というのは要するに表現に表わすということなんだ。表現に表わすことばかりを、作家が考えているようなことを考えているわけですね。それはおかしいじゃないか。今村みたいな作家はそんなに相対化してみたいということではなくて、ほんとうに自分の気持でつかみたいと、要するにそんな形で捉えるのじゃなくて、心で捉えたい、感覚で捉えたいということがあるのですよ。それをあなたの考え方でいくと、いつまでも徹底してゆけば出てくるものがあるという考え方は合理的でおもしろいけれども、それは人間の幸福につながるものだと思うのですよ、われわれの不安なものを相対化していくということは。

松本　小川さんの言っている相対化というのはどういう意味ですか。

小川　それはあなたがさっきおっしゃったから言うのでさ。表現というか、絵にして写すとか言葉にして表現しかえるとか。

松本　ぼくが言ったのは絶対、相対の相対ですよ。

小川　そうそう。だから絶対的なものを相対化するわけでしょう。絶対的なものでなくても、あいまいなものを相対化する。相対化という過程は表現だとか描写だとか映像化だとかいろんなものが入ると思うのですね。言葉とか写真、そういうものじゃないの。そういう考え方が根にあるから。要するに相対化

できない映画ですよ、これは。カベにぶつかって、ぶつかった方の今村昌平はニヤニヤしているわけだ。要するに真実があるかないかということで夢中になっているのじゃなくて、真実がある場所を今村昌平はちゃんと知っているわけですよ。要するに今村昌平は姉さん(サヨ)の世界の背後にすべて自分の求めているものがあることをわかっている。それをその前の時点で止めている。むしろカメラの側についていた彼が、あそこで撮影が終りましたということでちょっと喜んでいるのだ。ぼくはどうしてもそう思わざるを得ないね、今村氏の今までの映画の流れから見ると。決して芸術家じゃなくて教祖だとかいうことなんですよね。だから彼は芸術家であるという部分もあるけれども、それよりも、ほんとうに彼がよく言うように、子宮の向うにもっと甘美なものがあるという考えですね。それがサヨさんの向うにあると思うから、そしてここまで一所懸命ドキュメンタリーでやってきたけれども、ここはおれはもう見せないという感じがあの映画にはどうしてもあるのだ。それが松本さんの考え方だと、それは彼の間違いであるというのだけれども、あるいは混乱だというのだけれども、それは混乱ではなくて、意識的なことだ。

松本　僕はね、割と手慣れた土俵へ収斂していって、非常に整合された煮詰め方をしていることに不満なんですよ。

小川　そういうことだと思うのだな。みんな言っているよ、やはり松本さんは『人間蒸発』を見て怒るだろうとね。(笑い)

松本　そんなことないね。

小川　どうだ、この挑発の仕方は。(笑い)いやね、実は、そういうふうに言われたとき驚いたけどね、きみが怒るだろうというふうには思わなかったけどもさ。

松本　人を観念的、観念的と言いながら、小川徹の松本像というのはすごく観念的なんだな。

小川　それはそうだね。だから今あなたのいった言葉からしかしゃべれないわけだ。それは観念的なんでね。今村昌平は実感が第一位であり、その次が観念である。

松本　でも今村昌平は実感ということを大事にしつつも、セットの壁をばらして、実感というものはあてにならないということも問題にしているわけだ。

小川　それは今までカメラと警察によって駆使された実感ですから。だからそれを疑っているのであって、サヨさんの向うにある実感を疑ってはいないと思うのだ。そこはちゃんと彼は区切っていますよ。だからどこの世界も同じだという考え方はあの人は持っていないのだな。おそらく松本さんが文句を言うのは、松本氏の考え方かどうか知らないけれども、一般的な考え方からいえば、階級性がないということで文句を言われるのだろうと思うのですけれどもね。階級性でなくて、基層性と表層性、要するに死の世界へ誘っていく映画だと思うのだよね、心の中ではね。笛を吹きながら……。

佐藤　死の世界へ誘なうというのはわかんないなあ。

小川　だけどそう思わないと、警察が向うにいるのですよ。そして警察の車の上に乗ってやっているのですよ。それが何かを探すということはあり得ないのだから、今村氏の考えは反権力ですよ、階級意識がなくても。斉藤竜鳳氏が言うほどには階級性がないと思うのだ。だけど彼はそういうものを使いながら何か見つけ出すということは信じないで、さっと自分は車から降りて、見つかりそうになると隠す、そういうことをやっているような気がしてしょうがないのだな。どう?!

佐藤　わかんないな。そういう風にハメこむのすごくわかんないな、今日はほんとうにわかんないのだな。（笑い）

松本　ぼくは小川徹の言うことの方がよっぽど観念的だと思うね。小川徹の裏目読み批評っていうのは上から演繹されたゴチゴチの観念だよ。

小川　ぼくは論文は非常にきらいなんですよ。そういう起承転結のある論文というのはおれには肌が合わないというので長い間避けてきているわけだ。

佐藤　今平という人は、今までの作品を見ていると、そんなに方法論的な人じゃないと思うのですよ。要するに春川ますみのオマンコが大きくて、そのオマンコのうしろにもっと大きい太平洋ドンブリコがあるという話をやってきた人ですよね。そうだろうと思うのですよ。ところが今度の場合は、オマンコいわみたいないい女が出てきていないわけですよね。早川佳江というのは絶対にいい女ではないわけですよ。

小川　そうそう、そこに目をつけるべきですよ。

佐藤　ぼくは絶対早川佳江はいい女ではないと思うのですよ。あれを仮説的に立てれば、大島なにがしが蒸発したというのは、早川佳江がいやで、それでその話を姉さんのところにたびたびしに行って、そしていなくなった。その秘密を姉さんが知っているから、言わないというふうにぼくは仮説を立てたわけですよ。

小川　大体そうだと思うのですよ。お姉さんとやっているかやっていないかはね……。お姉さんと妹は、同じさむらいの出身だけれども、これは今平のちょっとした解釈なんですけれども、姉の方は芸者に売られて横浜かなんかで芸者をやっていて、今は二号さんをやっている。当然今平たちはこっちの方が好きなわけだよね。サダ子さんだとかトメさんは要するに姉さんのサヨさんなんですよ。今までの映画とは、姉妹というところが違っているけれども、そこをぬければ『赤い殺意』と同じになっている。

フィクションの意味

佐藤　だからぼくは今平のフィジカルな捉え方というのは全部そうなっているのじゃないかと思う。だけど今度は女がいやらしいわけですよね。今までは女というのは全部太平洋ドンブリコでね、やっぱり全容的に抱えるものであるというふうに具象的にあった。それが変ってきたということがこの作品の変ったことだと思うのと、それからもう一つ変ったことは、作品を作っている間に、今までにない方法論というものが初めて今平に出てきているということです。今平の映画の作り方というのは、ただ奥へ奥へと入っていくだけだったとぼくは思うのです。

小川　今まではそうだ。

佐藤　今まではそうだと思うのです。だからメタがないというのです。ところが今度の場合はいろいろ右から左から自分を防備して逆説をすべからく用意してあると思うのですよね。

小川　それがドキュメンタリーという、他人の道具を使ってやっているという意識だと思うのですね。他人の道具を使っているからそういうことができる。他人のだというから、だからフィクションだということを途中で言っている。これは初めからの計算だと思う。他人の道具を使っているから、それによって見つかるかどうか、見つかっても見つからなくても責任はないわけだ。要するに彼の思想の失格にも何にもならぬわけ。これは日

本の警視庁あるいはソニーの力でやっているのだからね。松本氏のようなグループの人もその意味でかなり引きつけながら、実は逆のことをやっている。松本さん、だまされたわけだ。（笑い）

松本　まるっきり違うね。（笑い）大体フィクションとドキュメンタリーということをそんなふうにいつまでも対立概念として捉えたのじゃ、あの映画の中での方法的な意味もつかめないのじゃないかと思うね。

小川　それを少し教えてくれよ。

佐藤　それの往復関係だと思うのですよ。それが同時に出ていて、往復して運動過程において捉えていくということも『人間蒸発』のおもしろさだと思うのです。

松本　たとえば現実の内側に隠された形で潜在的にあるものをどうやって表に引きずり出すかというとき、幾度も幾度も仮説やワナを投入して引き出そうとする。それは事実としての現実から芸術的真実を自立させるうえでどうしても必要となってくる操作であって、これはフィクションなんだよ。それはドキュメンタリーの方法ということと何ら抵触しないわけよ。

小川　それはわかるよ。だけどぼくが言っているのはもっと大きな、一番先に言った、現実がフィクションではないかということがある。だからあなたの今言っていることは、要するにサヨを発見するまでですよ。なにか隠匿された犯人のように姉さんを発見するまでの、あるいは今村の非常に好きな土着を発見するまでの過程ですよね。それからの問題がほんとうの問題であると。しかしあなたの言っているような問題が全然ないというわけではないけれども。だから両方にワナをかけたのじゃないかしらね。

≪気狂いピエロ≫も蒸発人間

松本　ウーん。どうも問題意識の違いがあるんだな。あれがただ辿りついてみたら、そこには太平洋ドンブリコのサヨの世界があった、というんじゃ実につまらない映画になっちゃうよ。ぼくの考えは「映画芸術」に書いたから読んでほしいけれど……。たとえばゴダールの『気狂いピエロ』を例にとるとだね……。

小川　例にとられると困るのだ。（笑い）あいつはコミュニケーション派だから。

佐藤　あれだって人間蒸発の映画なんだからね。

松本　ぼくもそれを言っているんだ。フェルディナンは蒸発人間ですよ。ところが残された女房の側から見ると、女と駆落ちしたというふうにしかみえない。残された側はとかくそういうふうに単純な因果律で見るわけだよ。今の小川さんのみかたもそうだ。

小川　ゴダールについては一言も言えないからね。いやだよ、関係ないよ。（笑い）

松本　関係ないことはない。

小川　今村さんとゴダールは違うからさ。

松本　違うけど比較はできる。

小川　あなた一緒にするからいけないのだよ。作家論を書くべきだよ。一般論を書いてはいけないよ。

松本　あなたこそ一般論として言っているのだよ。

小川　一般論じゃないの。非常に日本的な状況だと思って言っているわけですよ。あなたが全部長くしゃべっちゃったら、最後のところしか論破できないからさ、さっきの頭の部分だけ論破さしてよ。

松本　でもそこのところはもう少し続けなくちゃだめなんだよ。つまりさっきのような因果観ではフェルディナンの蒸発衝動は絶対

につかまえられないわけだよ。フェルディナン自身にも十分にはわかっていないような根の深い解体感がそこには横たわっている。それが問題だと思うんです。もちろんゴダールが扱ったような意味での蒸発が日本の蒸発の場合にストレートに対応するとは言い切れない。おそらく日本的なドロドロしたものを引きずっているでしょうね。今平はそこのところを見事にこじあけている。しかし年々蒸発がふえていくという事実の無気味さは斬れていない。その不安があまり感じられないんだな。でもぼくなんかは蒸発の不安を自分の中にかき立てられるわけよ。その不安が追求の過程でなくならないどころか、拡大するわけだよ。だから今平が最後にサヨの世界を発見してニンマリ笑ったということがもしほんとうだとすれば、それは今平の限界というか、ぼくの不満なところになるわけですよ。

蒸発は基層に向かう口実？

小川　だから今村という人間をあなたはそこで批判するわけでしょう。彼の方法というのは彼自身であるから、今村の場合は。あなたのような方法をもっていないし、あなたのような思想をもっていないし、だから何で批判するか、問題はその批判の根拠ですね。

松本　同じ現実に生きているということですよ。

小川　同じ世の中に生きて、松本氏の情勢分析に於ける理論が正しいというわけですか。

松本　そんなこと言っちゃいない。数学じゃないですからね芸術は。

小川　やっぱり今村という人間の考え方は松本氏の考え方とは全然違うわけですよ。初めに蒸発というものにあなたが興味をもった感じ方と、今村氏がもった感じ方が違うんだ。

松本　違うかもしれないね。

小川　これが違うわけなんだ。そして今村氏の考えているのは非常に日本的だと思うのです。『赤い殺意』で眼鏡をかけ、写真機をもったインテリ女を否定したように、カメラをもった今村昌平は、自分自身をもどこかで否定せざるを得ないのですよ。ぼくはそう思っている。だからあれで毒薬を飲んだように今度も毒殺は出てくるし、要するに『赤い殺意』というシナリオをこね回して、いろいろな古老から話を聞いて作り上げた作品と同じなんです。今度のは全然シナリオなしだけれど一つの事件を掘り下げていけば必ずぶつかるところがあるに違いない。そのぶつかる所はサヨだとかサダ子だとか『にっぽん昆虫記』のトメが住んでいる世界である違いないというわけだ。だからあなたは蒸発ということにあまりにもこだわり過ぎていますよ。

松本　そうすると、今平にとっては、池の中に投じる石は蒸発でなくてもよかったことになる。

小川　ぼくはそう思う。

松本　ぼくは違うと思う。

小川　要するに、蒸発した人間を捜索する映画を作るわけではなかったわけですね。

松本　もちろん捜索しようなんて思ってないでしょう。

小川　でも捜索でしょう。あそこまでいったらそういうふうに、映画の中に行なわれている現実を否定してはいけないね。

松本　しかしそれが目的にはなっていない。

小川　こういうふうに意見が違う場合どうするの。ぼくは明らかにあなたと今村昌平とは違うと思うし、ぼくは今村理解においては、一所懸命理解しようと思って研究したのでね。いくらか理解していると思うのですよ。

松本　同じ意見ならディスカッションすることもないでしょう。たとえばぼくは今村さんがやたらとインテリを戯画化して否定したがることにも疑問があるわけ。そしてそれと裏腹に庶民のバイタリティーとか、生命力とか、そういうものを手放しで肯定しがちだけれど、そういう傾向はある種のインテリにとって一般的だと思うのだ。

小川　それは一般的ですね。しかし彼の基層という考え方はもう少し目盛の切り方が違いますよね。一般の庶民というわけじゃないでしょう。どこにいる庶民でも、単なる零落した労働者だとか、そんなものは入れないでしょう。彼の場合はもうちょっと違う歴史観に立っていると思うのですね。

今村昌平は変ったか

松本　今平のまずい面は、『豚と軍艦』とか『にあんちゃん』にいちばん強く出ている。

小川　だけどあのときの彼を、いまでは否定してきたわけですからね。

松本　そう。同じ意味で『エロ事師』から『人間蒸発』へ至る今村昌平は、『にっぽん昆虫記』や『赤い殺意』あたりからちょっと変ってきているんじゃないか。

小川　第一回の変り方が非常に激しいので、あとは同じだと思いますね。要するに安保だと思うのですね。安保において挫折しないものは何かということを追求して、だから『にっぽん昆虫記』では、後では安保だとか砂川、内灘をやっていても、彼女はガマロを開いて金を算えている、これを私は愛しているのだと。だから今村氏を近代主義的に見てはいけないだろうと思うのですね。

松本　そうかな、トメや貞子に対しても今平は批評的にみてると思うな。ベタベタの愛じゃない。そりゃあ確かに彼は前近代的な、土着的な部分に、歴史の底力を見ようとしてきた。これは事実です。ところが『エロ事師』になると、単にセックスに生命の根っこをみるというのではなく、インポ化するエロ事師というところに眼を向けて、ぼくがいう超近代的な部分へとつながる通路を見出そうという指向を感じるわけよ。

小川　そうかしら。それはそういうふうに前近代、超近代と言っちゃうからね。

松本　あのセックスの形は、現代という時間を刻印されたセックスですよ。『人間蒸発』にもそういう問題意識がある。つまり最も変らないものをひきずりながら、歴史の変化と共に最も変ってゆくものに眼を向けだしたという意味で、最近の今村昌平は、少しずつ変り始めているのじゃないか。

小川　がらりと作品が変るような違い方はないかもしれないけれども、多少の違いはありますよね。

松本　小川さんのいう違いというのはどういう違いなの。

小川　今度の場合は科学を使うということですよね。今まで彼自身が全然排し、否定していたものを主体的に使ったふりをしてやるということです。これが違いですね。

松本　それこそカッコの中の問題じゃないかな。

小川　でもさ、今村氏がそういうふうに思っているに違いないというふうに私は思うからね。あなたがカッコの中ということを言ってはいけないのだ。ぼくが言わなきゃいけないのだ。（笑い）あなたが言うと、あなたも今村氏と同じ意見でないといけなくなる。

松本　小川徹こそ今村氏と同じ意見だというわけね。

小川　そうそう。だから結局ここで問題にしなきゃいけないのは、そのあとの問題だ。もちろん松本氏の自分に一番近い作家がいるわけだ、幾らか。幾らかというよりも、われわれの理解しがたい作家の中に松本氏の非常にお好きな作家がいるわけであってさ、（笑い）そういうものを批評する態度と今村氏を批評する態度とはやはり違うわけだと思うね。むろんあなたの批評によって今村が翻然とあなたの方に行くという可能性があれば、そういうふうに言うべきだろうな、批評の問題としていえば。もし今村があなたの方に行かないとすれば、あなたは全部否定しなければいけないと思う、批評という問題からするならば。

松本　批評と作家の関係はそんなにストレートじゃないですよ。

批評の対象と根拠

小川　では、あなたは批評する場合、誰にするかということを聞きたい。

松本　小川さんは？

小川　ぼくはまず作家にする。その人間が絶対に自分と結びつかないものであれば、これは否定すべきであると思う。それからどこか自分と同じ根を持っていると思ったものは肯定すべきである、そういうふうにはっきり決めている。

佐藤　ぼくはそうじゃないな。それに、小川さんは作家と話し批評するというふうにぼくは思っていなかった。ぼくは最近は何を批評の対象にするかというと、やっぱり動態の中から何を拾ってくるかということだけだと思うのですよ。今日の芸術にはほとんど芸術らしきものがない。その中から何を芸術として拾ってくるかというと、動態の中から何かをつかんでくる、これしか批評の意味はないのじゃないかと思う。

松本　小川さんの批評観をもう少し聞きたいな。

小川　これは前から意識していて、最近言い出したのですが、人間が一番コミュニケーションがほしかった時代というのは若いときですね、青年ですよ。青年時代はほんとうに、寺山修司の言うように、一晩中語りあかしたい、相手がほしい、そういう時代であったわけですよ。ぼくなんかは独身ですからね、いつまでたっても、若い人に会っても、自分は二つくらい上でしかないと思う。女の人にもそうなので、非常に誤解されるけれども。（笑い）要するにぼくの目には、燃えた時期、そして相手がほしかった時代、その時期の人間、その年というものに対して非常に執着があります。いつも自分が語るときにはその人たちに語るという考え方があるわけだ。だから作家を語る場合でも、作家の一番燃えた時期について語り続けるのです。さっきは作家といったけれども、厳密にいうとそういうことだ。それが非常に短い時期だ、われわれが燃えた時期というのは。今はもう誰か理解する人がほしいなんて全然思わないし、そういう時期にみななっちゃうし、また違う形でそうなると思うのですね。だから青年の時期というのは人間が一番他のものに変り得る時期、そして非常に他者がほしい時期、そういう一番ナイーヴな時期ですよね。そういう時期に対してわれわれは問いかけることによってぼく自身の若いときの自分をまたもとへ戻そうと、そういうふうに思っているのだ。これはこの頃初めてわかったのだね。だれに対してしゃべっていたのだろうかというと、これはやはり青年にしゃべっていたのであって、私自身がまた青年になるためである、そして燃えた時期の状態をまたここに作り出すことだ、そういうふうに思うのだな。これは非常に文学的であるけれども、その気持は変らない。

佐藤　ぼくは燃えるとか燃えないとかということがなくなったですね。要するに批評の作業において燃えるとか燃えないということよりも、何を相手にしてやっていくかということ、作家ではないのじゃないかと思うのですよ。やっぱりぼくは動態ということだと思うのです。自分の前で変っていくものですよ。それとの対話だけでしょうね。

松本　そういう意味では誰のために書くかという問いがちょっとぴったりこないという問題だな。ぼくなんかは作品を作る場合も批評を書く場合も、書いていたり作っていたりするその渦中では、これを誰のために伝えようなどとは思わないですね。つまり、感動したり腹を立てたり、不安や恐怖を感じたり、そういうゆすぶられかたをして自分がひどくアンバランスな状態になったときに、どうしようもなく表現したいという気になるわけだ。そしてそういう行為が、きわめて個的なものを通して他者へつながっていく。そのあたりに、創造とか批評の意味を見るわけですよ。

小川　日記的ですね。

松本　いや、そうじゃない。

小川　おれは手紙も日記も書かないから、そういうふうにはどうしてもいかないのだ。それはあなたがまだ青春にあり、青年である証拠かもしれない、やっぱり。

松本　どうですかね。（笑い）

政治的現実と芸術

小川　おそらくそうだと思うな。やはりぼくなんか芸術でやられるよりも、ぽかっとなぐられる方が怒りますよ。ぼくはそこにいつも出発点があるのだ。要するに芸術的感動よりも政治的感動、あるいは政治的被害の方が大きいと思うのだ。だからぼくはいつも政治と比較するのですよ。

松本　でも芸術的感動というのは、現実の直接的な体験と全く切り離されてはあり得ないでしょう。ぼくらが芸術作品を見て感動したり腹を立てたりするのは、現実の中での体験が前提にあるからで、それと対応しなければ感動するわけがない。それは当然二重性を帯びてくるわけで、二元的に切り離すのは間違っている。しかもその二つは同じじゃなくて、現実から受けた意識のアンバランスを現実の中ですぐ解決できないとき、もう一つの現実としての幻想を生むことでとり戻そうとする。それが芸術行為の本質で、その意味では自己救済の色彩を帯びるとも言えますね。

小川　あなたがそういう芸術的人間として育ったということが一つと（笑い）それから生活人ではなくて芸術的人間であるということ。要するに生活の中の被害だとかいうものがかなり芸術的な世界に還元されて、それで補償行為を行なう。第二にやはりその補償行為の問題なんですがね、芸術的補償というのは、自己救済といったけれども、それは観念的自己救済であって、現実的自己救済ではないという、この二点ですね。

松本　そうすると、現実に対して人間が幻想を生み出す行為、それが現実に対してもつ意味というものを、小川さんはあまり重く見ていないわけだ。

小川　そう、重く見ていない——重く見ていないというのではなくて、私の考えている幸福論というものは、具体的なもので代替してしまって、その最後に残った剰余が何であるか、それがおそらく芸術的な問題であろうというふうにいくわけですよ。一つは現実生活に対する補償行為としてはやはり現実生活をもっ

てこなければいかぬということが第一です。そして、それにおいても補償されない剰余が残って、そいつを見極めたいという、そういうのが非常に現代的だと思うのですね。(笑い)

佐藤 そういう論理、わからないな。

松本 要するに小川さんは、芸術が好きじゃないですね。

小川 つまりね、何か打撃がなければ人間は考えられない。打撃で最も辛いのは、一般的にいう政治的打撃ですよ。芸術的打撃というものはそれによって個人が自己救済する手段であるからまやかしの自己救済である。芸術をそういうふうに考えているのです。

松本 まやかしという点ではそうですよ。でもそのまやかしがほかに置きかえのきかない、きわめてのっぴきならぬリアリティーをもつというまやかしなんだ、芸術は。

小川 そういうことになるのかもしれない。しかし自分の意識の中で、自分をそんなに変えることはできないと思うのです。外からの力がどうしても必要である。やむを得ざる外からの力によってわれわれは変えられる。子供のときは親父のこぶしによってわれわれは変るであろう。それから二番目には女性の裏切によってわれわれは変るであろう。そういう条件がいくつもある。決して自分自身が変ろうと思っての変り方はオナニズムであると思うのです。その部分については私は非常に合理主義的人生観をもっているのです。だけどそれを突き詰めてどんどん変ってしまって、しかも私は幸福でないと、非常に不安であるというものが何であるかということを探す、そしてそういうものを探すためにはそういう作業をどんどん続けなけりゃいかぬ。芸術的作業だけによってそういう剰余がつかめるものじゃない。

松本 それはかなり当りまえのことじゃないですか。芸術だけで生きているやつはいないものね。

小川 これはあなたに対して言ったのだけれども、あなたがそうじゃないというなら、誰か他の人に対して言うわけですよ。(笑い)

松本 そうすると、ぼくは小川徹の目から見ると、かなり芸術至上主義者に見えるわけだな。

小川 いや、そんなわけじゃないのだよ。あなたのは論文ですからね。これは私たちにはわからないのですよ。(笑い) われわれみたいに論文を長い間拒否してきた人間には、はっきり言うけれども論理ってのはわからない。論理では人間は生きられない。めしも食えないんじゃないかという感じがする。

松本 相当病い膏肓(こうこう)ですね。(笑い) マルクスの『資本論』あたりを少しは読んで欲しいな。

小川 マルクスなんかは要らんのじゃないか。ぼくはマルクスと関係がないのです。大きな意味においてマルクスがおれのところに手を差し伸ばすだろうというふうに思っているけどね。(笑い) おれの方がマルクスよりも現実主義者だから。こういう考え方がきっとあると思うのだ。

松本 でも批評というのは論理ですよ。小川さんは論理というものを、なにか現実から遊離したかさかさのものというふうに考え過ぎているんだ。生きた論理というのはきわめて現実的ですよ。

小川 だからさ、そういう混乱をぼくに招きたくないわけだ。生きた論理と生きていない論理とを一緒に使うとかさ。そういう混乱を招かないで、論理なくしてもっと生きたいと思っている。早く目的に着いて、われわれの不幸が何であるかということをつかむためには、論理などというものはほんとうにじゃ

まをしていると思うのだね。論理とか意識——意識というのにもかなり食われているのだね。ずいぶん損している、そういうもののために。学校教育が悪いと思うのだよ、おれは。

松本 残念ながら人間は矛盾していて、そういうように思っている小川徹の思考というのは論理ですよね。

小川 それは、反論理ですね。それはわれわれの言葉なしで、行動だけで過ごせたら、おれはほんとうにうれしいと思うよ。そういう時代が一番うれしい時代で、それが今村昌平のサヨの壁の向うにある世界であろうと、こういうわけですよ。(笑い)

これからの課題

佐藤 サヨ、サヨというけれども、サヨの向うに今平は何か賭けているのですかね。

松本 ぼくは少し疑問だね。

佐藤 少しよりも、相当疑問だ。やっぱり今平は太平洋どんぶりこだけでないと思ってきているのじゃないか。女の子宮の向うに、太平洋以上のすばらしいところがあるということだけではもう今平はやれないのじゃないか。

小川 むずかしくなったのは確かでしょう。その作業には発展がないからさ。

佐藤 ぼくは見ていて、早川佳江にしてもサヨにしてもいやな女だけれども、今平が描くと、大島渚と違ってやはり暖いわけですよ。早川佳江でも、いやだけれども、やっぱり全部包んでいるようなところが今平にはある。やっぱり今平は、どんぶりこだけを追いかけて基層意識にたどりつくまで見ているのじゃ、おれは少しいけないのじゃないかと、いうことを言っているのじゃないかという気がするのですけどね。

小川 要するに今平の理屈は発展はないですからね。発展がないから非常に困るということはおそらくあると思うのだ。だからそこへ迫るについていろいろ手を使うだろうけれども、そうじゃない何かがあるということをその中から描くということができればそれが一番いいのだけれども、その中から描けなくて外からばかり攻めているわけですね。それは今平があいう今平の中にあるインテリ的なものをほんとうに崩すということがどこまでできるか、そういうことじゃないかと思うのですがね。これは映画論じゃないのだけれども、そう思う。

佐藤 今は映画論でないことは確かだと思う。テクニックの問題でも何でもない。今平でも奥へ奥へと入ることだけで事が済むのかということがぼくは『人間蒸発』で初めてわかってきたのじゃないかと思うのですよ。それでぼくは『人間蒸発』は途中からすごいUターンをしたのだろうと思うのです。ただ基層意識のどんぶりこばかりで入っていって、それが一体何になってくるのかということを、やっぱり今平だってわかってきたんじゃないかと思うのですよ。

小川 ひとはかなり遠くまでいけると思っているのだけれども、ぼくは近いところで自分の幸福を考えるよね。要するにぼくの批評の方法が今度の今平と同じだと思うのです。その意味でほんとうは批評というのは相手をいや応なしに変えさせるような力をもたなけりゃいけない。ぼくの理屈をそのまま拡大すれば、今平がカメラだとかなんかを使って佳江という女を追いかけて——佳江という女が露口と仲よくなってしまった、あのキンキンした女が挫折した。これが批評じゃないですかね。今村はある権力を持っているために、ま

たその権力があるために、かえって最後の場面においてその権力を放棄して、こっち側でなくて向う側についた。そういう権力ということをはっきり言えば、そういうことだと思うのです。

佐藤　フィクションだということを今平は言うのですが、フィクションということだけを強調して言っているのじゃないと思うのです。今平はある意味であの女たちに対しての見方があるのだろうと思うのです。そういうものでフィクションだといっている。問題が起こってもこの女たちを傷つかせてはいけないのだという含みでやっているのだろうと思うのです。今平はあのドラマをフィクションだということを言うと同時に、あの女たちが全部傷つかないで、それを包容する、それだけの仕組をしている。

小川　それはとっても明らかだ。作品を具体的に当ると、プライバシー問題を予測してやっている。カメラをわざと見せたり、見ているところでやっているのですよ。ああいう問題が起こることをこまかに予想してやっている。あの女が便所へ駆けつけてわざわざ騒ぐということも全部計算して、そしてあの女が今平教祖様ぐらいになるように……（笑い）

佐藤　あそこがフィクションだということは、決して事実とフィクションの話ではないと思うのですよ。

小川　彼の教祖運動だと思うのです。

佐藤　教祖運動ですよ。そこがぼくが彼の理屈が変ってきたところだと思うのです。ぼくは日本の三人、大島、今平、武智、この三人がこのくせをもっている、こっちを向かせる運動をどんどんやっていると思うのですよ。要するにそういうマジシャンみたいな要素がなければ今日芸術を生かせる意味がない、それ以上には今日の芸術は意味がないのじゃないかと思うのです。こんなにメディアが発達した時代においては、やっぱり何が芸術かを問い詰めなければならない。こんなにメディアがあって、何を見ようかといってもは見きれないと思うし、その中でこっちを向かせるという作業、それこそ宗教とかそういうものですよね。

小川　宗教的な政治運動、そういうところまできたということでしょう。

佐藤　芸術とは言えないけれども、そういうふうに思う。精神性とかそういうものよりも、違ったところで芸術をつかもうとしている作家、ぼくはそういう考えなんですけどね。

松本　そうかなあ。疑問ですね、ぼくは。

小川　松本氏も教祖だよ。（笑い）

松本　まさか。

小川　あなたはそう思わなくても、あなたの行動がそういう印象を与えるのかもしれない。

松本　ナンセンスだよ、そういう議論は。

佐藤　するとあなた自身の芸術に対する考え方というのはどうなんですか。芸術というのは非常に不毛な時代になっていると思うのですよ。なんにも今日ありゃしない。要するに芸術というのはどれだけ見る必要があるのかと思うのです。今はまともなことをやっても何も出てこない。今日において一番おもしろいのは、全部下らないものだろうと思うのですよ、芸術的な〝何か〟を引きずり出せるものというのは。だからぼくは今、〝アングラごっこ〟というのが非常におもしろいと思っている。

松本　ぼくはメカスやアンガーなんかにはすごい可能性があると思うが、ミソもクソも一緒くたにしてアングラなら何でも万歳式の〝アングラごっこ〟からは何もでてこないと

思う。そういう風潮については、草月のパンフにもちょっと批判を書いたけど、その点は、佐藤重臣とも今後じっくり論争する必要があるね。それにしても、今日はお互いにずい分考え方がちがうことがはっきりしたんじゃないかな。ちょっと手がつけられないという感じだけれど、書いたことからだけではわからなかったようなところが、こういうディスカッションの中ではじめてわかったところもあって、その意味では面白かったと思います。ほんとは小川徹と佐藤重臣をもっと激突させようと思ったんだけれど、ぼくが小川さんの挑発にのっちゃったものだから、まんまと失敗しました。（笑い）まあ、これにこりずにまた大いにやりましょう。今日は時間がないのでこれで一応うちきりたいと思います。

新しい時代の新しい表現をもとめて
第一回草月実験映画祭　十一月七日〈火〉〜二十日〈水〉
現代における斬新な映画実験を国際的に展望するため招待部門と公募部門にわけて上映
運営委員会　粟津潔／植草甚一／川喜多かしこ／久里洋二／勅使河原宏／松本俊夫
最高作品＝二十万円　一本
奨励賞＝五万円　十本
日本アートシアター・ギルド賞＝トロフィ
くわしくは草月アートセンター　TEL（408）一一二六

●**ニュース**

《河　あの裏切りが重く》について

――モントリオール世界映画祭での新聞雑誌評から

若い感性豊かな怒れる若者が見た今日のヒロシマ――。カメラは、常にやすむことなく追いつづけてゆく（それはあたかも檻の中の動物を追う如くに……）。森の飽くことを知らぬ繰返しの手法は、観客を否応なく壁に突き当てさせる。それは彼が意図したことであろうし、能や歌舞伎につながる緩慢なテンポが、人々にある種のショックは与えたであろうと思われる。見ていて感じることは、常にぐるぐると包囲し、精神的にも肉体的にも状況によってとらえられてゆく感じだ。この映画の性格を代表する人々の、ある失われた感覚の大いなる意味を追求することを試みる〝わく〟となっているように思われる――わたしは、この映画から、かつて一度も感じたことのない寒々としたものを感じた……。

（ザ・ガゼット紙〈英系〉8月7日号）

……包みかくさずに言えばあまり良くない。なぜなら、原爆を受けたヒロシマの惨禍を表現することの真の怒りがどこにも見当らないからだ。カメラが、ゆっくりと追ってゆく河岸は、人々をうっとりさせるという意味で、ベニスを思わせるものがある。そこに花が育たないと聞けば驚いてしまう。河をうめつくした夥しい死体や人骨でできた島は一体どこにあるのかと問いたい。牛が屠殺されるところでかろうじて怒りというものがあるのかも知れない……われわれは熱に浮かされたように抵抗の料理がやってくるのを待っているのだが、空のお皿しかやって来なかった……。

（プレス紙〈仏系〉8月6日号）

……映画が何について語っているのかはわかるが、どういった種類の映画かは、私にはわからない……。見終ったとき、森が言わんとしたことを私なりに考えたが、そのことが間違っているのかも知れないし、その底には別の意味があるのかも知れない……初心の作家ならだれでもそうであるように、映画の中には彼の全てを、又、映画作りに関する知識・技術の全てを投じていることは決して見すごせない。しかし結論的に言うならば、混乱している。ただ、この混乱は多くのことを考えさせる混乱である。……怒っている若い男は、森の怒りである。

（モントリオールスター紙〈英系〉8月6日号）

ヒドラ論

大沼鉄郎

●特集Ⅱ・ドキュメンタリズムの課題

ヒドラ。腔腸動物のヒドロ虫類の小動物で、クラゲ型はできないでポリプ型だけである。池沼などに発生するが、半透明で小さいから気づかないことが多い。……人生との交渉はない。

＜百科辞典より＞

せいぜい一センチメートルほどの、この小さい生物は、日本でも池や沼に住んでいるが、和名を持っていない。そんなに珍奇なものではないそうで、むしろどこの池や沼にもいるものらしいが、名前がなかったというのは、誰もその存在に気がつかなかったためだろうか。ぼくたちが思うに、そうではなくて、日本の子供たちも池や沼で遊んだときに、ふと見つけたことだってあっただろうが、ただ、人生と関係がなかったために、名前をつけるまでの関心を払われなかったのであろう。

西洋名前のヒドラというのだって、実は動物学者がつけたものにちがいない。前記の引用中、……の所には、この動物が再生能力に強く、動物実験の材料に使われることが記されている。そもそもは、ヒドラは、ギリシャ神話に出てくる怪獣の名前で、いくら頭を切ってもまた頭が生えてくるといった始末におえぬ化物だった。その性質がこの小動物に似ている所から、多分ユーモアのセンスを持った学者が怪獣の名前を小動物につけたのだろう。それまでは、西洋にあっても、人生に関係のないものとして、気づかれなかったか、無視されてきたものにちがいないのだ。

ところでもし、ヒドラが、こんなに再生能力が強くなく、頭を切ればすぐ死んでしまうような普通の生物であったらどうだろうか。はたして百科辞典にのせてもらえるかどうか、あやしいことになる。けれどもまた、ぼくたちが思うには、いつかはやっぱり名前をつけられるのではないだろうか。どうしてかと言えば、人間の知識が内在的にもっている把握欲のせいで、これは、世のため人のためにならないものでも、どんよくに把握せずにいられないからである。何でもかんでも、体系的に知識に組み込もうとする人間の欲望は、いつかはヒドラみないなものでも、ちゃんと百科辞典の中に整理してしまうにちがいないのだ。人生に交渉はない、と規定することで、人間はヒドラとの関係を定立するのである。

ヒドラは池沼にすみ、ぼくたちは陸上に生活するから、もしかしたら、ぼくたちはヒドラと全く関係をもたずにいることもできるが、暗い一室の中で明滅するスクリーンを見るしかできないとき、スクリーンの上に名前のないものが現われるならば、ぼくたちはいらいらさせられるだろう。反対に、ぼくたちにとってありきたりなものしか現われないとすれば、退屈させられるわけである。この場合、名前のないもの、とは意味のないもののことだ。そして、この意味のあるなしは、一つのショットだけについていうのではなく、松本俊夫が映像表現の三つの構成要素としてあげた、フレイミング、モンタージュ、コンストラクションにわたってのことである。

まだ名づけられていないもの、あるいは意味がわからないものに対面するとき、ぼくたちは、それに名前をつけ、意味として把握したいという衝動にかられる。この衝動は、それこそ人類史的に作りあげられたものだから誰にだってあるものだし、自然な衝動といわなければならない。この衝動をいかなる水路に導くかが、今、当面しているドキュメンタリーの問題だとぼくたちは思うのだ。

スクリーンの上で展開していく映像が、いつまでたっても無意味なものの連続であるとすれば、いらいらした観客の心理はやがて、人生との交渉はない、と同じように、自分との関係はないという、ごく安定した規定に到達して、コミュニケーションは切断されたままになってしまうにちがいない。だから、映像は、意味と無意味の両界をかいくぐって進まなくてはならないというのが、あっさりいってしまえばぼくたちの結論なのである。

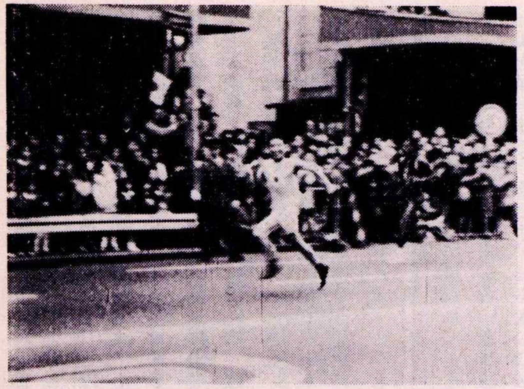
無意味なものの提起が、ドキュメンタリーの世界でなされたのは、「事実」を「意味」と「もの」に分解する、という形をもってであったが、同じように映像をも「意味」と「もの」に分解し、日常的な意味をはぎとることで「もの」あるいは「オブジェ」の新しい構築がそこで試みられたのだった。

それ以前にぼくたちがひたっていた記録映画作法の素朴自然主義からみれば、このことの新鮮な意義は評価しすぎることがない位、たしかに重要な提言であった、とぼくたちは思うのだ。けれども、それ以後のドキュメンタリーの展開は、恐らくは問題提起者たちの意図に反して、まっとうな道すじをたどらなかった。映像の日常的な意味をはぎとるという合言葉のもとで、オブジェらしきものはきわめて瀕々とスクリーンに現われたが、トータルイメージの稀薄な、一種の無意味主義の作品が横行したのである。つまり、個々のショットばかりか、モンタージュもコンストラクションも、意味があってはいけないという考え方が現われたのだった。これは、イメージがストーリーテリングの道具だったことに対する反動として見れば、当然の成りゆきだったともいえる。そしてまた、商業主義映画を含めて一般のドキュメンタリーがなお素朴自然主義を脱けだしておらず、観客の心を揺り動かしていない現状を考えれば、まだしもましな位だ。けれども、この無意味主義では現状突破ができないことは確かだとぼくたちは思う。そしてまた、今までの多くの場合、この無意味主義に反対しようとするや否や、単純な自然主義的手法に帰っていく作家が多かったことを考えあわせると、ドキュメンタリー

は今、新しい有効な提言を待っていると言わなければならないだろう。

ドキュメンタリーが、映像の日常的な意味をはぎとり、オブジェを突きつけて、かくされた世界を表層に持ち出すところから始められるべきだ、と言うとき、このかくされた世界（ウンハイムリッヒなもの）が日常的な世界（ハイムリッヒなもの）と敵対関係にあって、かつ抑圧されたものであるが故にポテンシャルなエネルギーを持っている、という指摘は重要なことであった。まだ名づけられていないもの、意味として把握されていないもの、すなわちオブジェは、池や沼にいるヒドラではなく、神話のヒドラ（これも沼に住んでいたそうだが）であった。すなわち怪獣的エネルギーをひめていた。たしかに、かくされた世界のイメージが、日常的イメージと正確な関係を持ちながら表現された場合、そこには破壊力がこめられているにちがいない。もし、提出されたオブジェに現状破壊の力がないとすれば、それは日常世界との関連に狂いがあるか、あるいは全く無関係だからであるとぼくたちは思う。また、もっとさかのぼって考えれば、そのオブジェは選択された時点ですでに根拠薄弱だったのだ。だがここで、単にオブジェの提出のしかた（手法的な問題）に限っていえば、それはまず、日常的な時間空間の連続性を外れたところで現われてくる。つまり、ロングショットの次にフルショット、そしてクローズアップという、空間連続性を公式化した今までの演出法でクローズアップを提出するのではなく、時間的にもアクションカットによるのではなく、といったようにである。だが、これだけの言い方で連想されるオブジェは、いわゆる「物」あるいは「物体」のオブジェ化にすぎない。オブジェが現代的に言われだしたとき、いつもサルトルの『嘔吐』からマロニエの根っこが引用されるものだから、オブジェといえば「物体」のようになってしまうが、本当はそんなはずはないので、どんなロングショットでも、長時間のカットでもオブジェになるのである。そしてまた、唐突に現われるのがオブジェというわけでもなく、段々に出てきてもオブジェになるはずだ。つまり、状況そのものをオブジェ化することをぼくたちは考えていきたいのだ。ということの中には、現在のドキュメンタリーが、意味派と無意味派、あるいは意味派と「映像派」に分極し、ともに無力化している状態をぬけだそうという意図をこめているのである。

状況そのものをオブジェ化しようというとき、ぼくたちは一つの作品に出会う。『二人のマラソンランナーの孤独』という野田真吉の作品である。オブジェの提出は、ドラマトゥルギーでいえば三一致の法則を破ったところに現われるわけであるが、この作品では、繰返しという方法によって一つのショットがオブジェ化されている。去るオリンピックの際にアベベ選手の独走をキャメラが捉えていた。そこに、正式の選手ではない日本人が途中からとびだしてきて、日の丸のゼッケンを胸に、胸を張ってアベベを追いぬく。警備の警官たちがとびだしていって、この不法侵入の男をつかまえる、というショットである。このショットが何十回か、ただ繰り返されるばかりだ。この、恐ろしいほど執拗な繰り返しのうちに、ぼくたちはこんなことを考えさせられる。ただ自分の体力だけにたよって、孤独に走るということ。オリンピックというもの。警備している警官た



ちのこと。権力のこと。日本選手がアベベを追いぬいたと思って拍手を送る沿道の観客のこと。民族主義のこと。インターナショナリズムのこと。アベベが黒人であるということ。日本人が黄色人種であるということ。画面の中の報道車にのっているジャーナリストのこと。不法侵入の男を、はじめはどう判断していいか、とまどっているジャーナリストや警官のこと。彼がインチキランナーであるか、本当のランナーであるかということ。何故あんなことをやったか、ということ。民衆の潜在欲求のこと。自己表現のこと。何故警官は何回も何回も彼をつかまえるのかということ。何故彼は、それにもかかわらず何回も何回も走りだすのかということ。何故警備員やジャーナリストは、そのたびに慌てるのか、ということ。アベベも辛いだろうがこの男も辛かったのではないかということ。生きるということと走るということの直喩と暗喩、等々である。

これほどの作品を上映した映像芸術の会の「ゲリラゲリラゲリラ」という小さな上映会をアンダーグランドとしか名づけられない批評家はこまるとぼくたちは思うが、ともかくこの作品は、見事に状況のオブジェ化に成功し、「状況に即応しつつ観客を参加の意識へみちびく機能」（小林勝、≪ドキュメンタリーの今日的方法≫『新日本文学』八月号）を果している。ここでは、まず初めに現われるショットは、前に書いた通りに、ごくストーリーテリング的な意味があり、たっぷり説明的で、せいぜい面白い瞬間をつかまえたものだ、という感じを抱かせる程度のものである。そして次に現われるショットは、やっぱり同じである。そしてその次もその次も。果てしなく繰返される。ただ、ぼくたちはオフシーンできこえるアメリカのビート詩人のナレーションが日本語でないものだから、さっぱりわからず、その総合効果はつかめなかったが、映像だけに頼って見ても、今書いたように沢山のことを考えさせられたのだ。つまり、ワンショットの繰返しが実に重層したイメージを伝えるのである。前衛記録映画の方法を提起した作者の見事な結実とぼくたちは考えざるをえない。

ここから考えなくてはならないのは、ダブルイメージ、ないし、ダブルでは足りない重層的イメージの問題である。

映像が「意味」と「もの」に分解され、「もの」が提出されるとき、それはまず、名づけられていないもの、無意味なものとして現われる。その一見単純なものに向って、名前や意味をさずけようと観客の意識は動きだす。それが通り一遍の、ありきたりな名前を容易に受け入れるとする。すなわち、オブジェはノミネーションを要求すれば、そのオブジェは大したオブジェでなく、日常的な約束ごとの上に立ったサインでしかないだろう。例えば、雪と桜と青葉と月が重なれば、かくて月日がすぎて、という字幕のかわりになるよう

なものである。このように、容易に言語化できる映像は概してくだらないが、同時にまた、言語化せよ、と観客に迫らない映像も、ついにはくだらないものではないか、とぼくたちは考えるのだ。日常的な意味から解きはなされた映像は、オブジェとして新しい意味の獲得を目指さなくてはならないのである。このことは最近また松本俊夫が言っている通りだ。（松本俊夫、≪映像表現の固有性について≫『映像とは何か』）更にいえば、映像の場合は、被写体のもつ直接的具象性から離れることができないから、また従ってその被写体の意味から、厳密には離れ切ることができない。その被写体に意味があるからこそ、その意味の日常性を裏切るという形でオブジェ化ができるのである。ダブルイメージというとき、まず第一に、そのイメージの日常的な意味と、オブジェ化された上で新たに与えられた意味との二重性として現われてくるのではないだろうか。そして、新しく与えられた意味が古い意味に敵対して、これに変革的な作用を働かせているとき、ほんもののダブルイメージになるとぼくたちは思うのだ。この作用がないとき、ダブルイメージは衰弱した形で、シンボリズムに傾斜していく。

シンボリズムからリアリズムへ。実はぼくたちはこれが言いたいのである。ぼくたち自身の一つの重要な反省としても、である。

映像が日常的な意味からぬけだしていくとき、一つは無意味そのものに転落し、一つは正確にオブジェになるが、もう一つはシンボルになっていく過程を、ぼくたちは見とどけたいと思う。ここでシンボルとは、いわゆるシンボリズムにおけるシンボルである。青い鳥が、実際に鳥類の何科に属し、どこに住んで、どんな飛び方をし、何を食べ、といった実態としての鳥であるとき、それはシンボルではなく、科学観察映画の中の鳥であるが、ひとたび、理想という概念につつまれるや否や、実態を失ってしまって、どこに住み何を食べ、夜もとぶものやら昼ねているものやらわからなくなってしまう。ちょうど同じことが、小川紳介作品『青年の海』の白い立看板をめぐるシーンでおこるのが、ぼくたちには残念に思われる。『青年の海』を、ぼくたちはすぐれた可能性を持ち随所にイメージの豊かさを感じさせる点で評価したいのだが、このシーンは取りあげておかねばならない。ぼくたちの考えでいけば、数人の学生たちがかつぎ出してくる白い大きな立看板は、当然他の学生たちへのアッピールが書かれるべきものだ。あの映画の中でのように、ただ黒く塗りつぶされるべきではない。アッピールを書かずに、ただ黒く塗りたくるというのは、かなりかんたんに、ある行為で青春を埋めていくといった言葉に飜訳されてしまって、現実の学生闘争のなかでの立看板といった実態がぬけおちてしまうからだ。そして青春を埋める行為、とでもいうべきシンボルにしかならなくなってしまう。アントニオーニの『欲望』で、作者が詐術を用いて、ピストルのクローズアップをブローアップしたことに反対する東陽一が、『青年の海』のこのシーンをほめることは、ぼくたちにはよくわからない。ここでは「証拠」としてのドキュメンタリー（東陽一、≪証拠としてのドキュメンタリー≫『新日本文学』八月号）が崩れている。多分彼は、このシーンの美しさに目をうばわれたのであろう。そしてぼくたちもこのシーンの美しさには感動する。だが、観客を導くべき水路が、どうしても間違っていると思えてならないのだ。この白い立看板にはあくまでも、立看板としての機能を

果すべきアッピール文なり宣伝文字なりが書かれるべきであり、そして同時にその行為を見つめる中で、若い学生たちの青春の時を埋める行為そのものの意味をつかみだしてくるべきだった。そうすることによって、このシーンは、単純に美しいシンボルとしてではなく、もっと重層したイメージで豊富化されたにちがいない。

ブレヒトの『肝っ玉おっ母』には幌車がでてくるが、それは単純な、人生の荷物といったシンボルではなく、恐ろしいほど実態的な幌車として現われる。そして同時に、その幌車は観客であるぼくたちが引いていかねばならず、いつかは揚棄すべき荷物として、重層化されたイメージを伝えてくるのだ。こんなイメージがほんもののダブルイメージであり、リアリズムの強さだと思われる。

シンボリズムの場合、「もの」の新しい意味はシンボルとしての抽象概念で補塡される。「もの」はシンボルとして、安定した概念で名づけられてしまうから、そのトータルイメージはハイムリッヒなものとなり、変革的な力を持ちえない。そこでは、作品世界に完結性が伴って、作品そのものが自己充足してしまう。放射能がなくなる。美しい光は放つが、観客に無気味なものを感じさせない。観客が意味を問う努力をしなくてすむのである。

だがオブジェが正確にウンハイムリッヒなものをひきだしてくるならば、それは、ハイムリッヒなもの、つまり日常的意味に敵対し、新しい名前を要求する。そして新しい意味が既存の意味を崩壊させる。このようにして、素材の意味から出発した思考は、オブジェやダブルイメージの環を通過して、一段高い次元においてまた素材に帰ってくるはずだ。作家がえらびとった素材を状況と言いなすなら、状況をオブジェ化し、逃げ去らずに、立ちもどるところがリアリズムなのである。すでに開掘されたドキュメンタリズムの土壌は、このようなリアリズムの土壌でもあると、ぼくたちは考える。

ゲリラ・フェスティバルからゴダールまで

●特集Ⅱ・ドキュメンタリズムの課題

藤原智子

とりあげた作品は、
アントニオーニ『欲望』
ゴダール『気狂いピエロ』
松本俊夫『母たち』
NHK作品『謎の一瞬』
大沼鉄郎・松川八洲雄『ひ』
野田真吉『二人の長距離ランナーの孤独』
播磨晃『奄美大島の紬』

最近、たてつづけに三本の映画をみた。即ち、『欲望』『人間蒸発』そして『気狂いピエロ』だ。三本は、いうまでもなく全く無関係に作られた作品であるが、偶然につづけてみたこの三つの作品は、現代の、解体された人間状況の根源にひそむものを、内側から或いは外側からまさぐり、提示しようという共通性に於て、又、世界を自己との、自己を世界とのかかわりに於て解明する最も現代的、かつ有効な手段としてのドキュメンタリーについて、考えざるを得ないいくつかの契機を私に提示してくれた。

『欲望』は、いわゆるドキュメンタリー映画ではないが、『欲望』の世界にリアリティをもたらしたものが、レンズの解像力という物理的なモメントであったという点で、『太陽はひとりぼっち』や、『赤い砂漠』では、閉鎖的な内部世界の中で出口を見失っていた、アントニオーニが、ドキュメンタルな方法を手がかりに、外部の現実にむかって扉をこじあけようとした爪跡を見ることが出来るのではないだろうか。原題の『Blow-up』という無機質な語感が、それを物語っているように思われる。

一般には、主人公が死体を見たとか見なかったとかいう事実認識をめぐって、存在、非存在を問うのが、主要なモチーフであるかのように論ぜられているが、『欲望』に於ける存在、非存在は、死体が消えてしまったという次元で問われるべきではないと思う。も

し、それが決定的な要因だとしたら、夜、主人公が再び公園に行き「死体を見た」という情景を、死体とともに映画のカメラの眼が見てしまうこと＝観客にみせることは、誤りではないか。『欲望』のモチーフを支えるリアリティが、レンズの解像力にあるとしたら、それを稀薄にしたのは、芝生に横たえられた男の死体を、映画のカメラが見た、ということであろう。

私の興味は、外部世界の、殆んど針の先のような一点を解像してゆく過程によって、それまで目に見える現象をのみ信じていたはずだった主人公が、殆んど無意識に、自らの存在と世界との関係を解像しはじめたことにある。現象的に生きていた時代の寵児が、ブローアップを手がかりに、はじめて存在の不可解さにむかって眼を開こうとしたことだ。

この、ブローアップの作業は、外部と内部をつなぐドキュメンタリーの方法の有効性を、私に見せつけてくれた。だが、この作品がひどくペシミスティックなのは、主人公が開こうとしたとたんに、扉ごとそれを消してしまい、再び手がかりのない内部世界にすりかえてしまったことであろう。それも、完結した一つのお話として——

アントニオーニは、映画『欲望』によっては真のドキュメンタリストたり得なかったが、それ故に、ドキュメンタリーを、思想の問題として捉えかえすことがいかに難かしいことであるかを教えてくれた。

現実の解像というモチーフは、私に、東京湾で墜落した全日空機ボーイング七二七の事故原因を追求したNHK作品『謎の一瞬』や富士山上空で空中分解したBOAC機の事故原因を追った、NHKとNTVのドキュメンタリー番組のことを想いおこさせる。

航空機事故の原因究明のプロセスをドキュメントしたいという企画は、昨年二月、たてつづけに事故が発生したときから私の内部でくすぶりつづけ、12チャンネルの番組担当者にも提案したことがあった。出来上った作品をみると、改めてNHKの組織の巨大さと金とを思い知らされ、かえって諦めがついたようなものだ。

『謎の一瞬』では、原因を究明してゆく作業の精度の高さが、この作品のリアリティを支えていた。『欲望』のブローアップが、機械の眼による解像であったとすれば、『謎の一瞬』のそれは、作者の眼の内側に、ひそかにとりつけられた接写レンズによるものである。そして、そのブローアップの作業は、我々をとりまく外部状況の、粒子の荒びをみせつけてくれた。

ボーイング七二七の事故原因は、公的には結論が出されていない。『謎の一瞬』も、だから客観的結論を提示してはいない。だがさまざまな物理工学的分析の結果、まだ謎のままに、作者が導き出した一つの問いかけが最後に提示されている。

それは、事故がきまって晴れた日の薄暮の着陸時に発生しているという過去のデータから立てられた一つの仮説と、その仮説を証明するために行なわれた一連の実験、そして、それによって物語られた意外な事実である。それは、上空の明るさに慣れた操縦士の瞳孔が、急速に降下するときに、薄暮の地上の暗さに適応出来ないということ、つまり、人間の瞳孔が適応出来ないほどの速さで降下出来る七二七の、まさにすぐれた性能が、事故を招くのではないか、ということである。

作者の怒りにも似た問いかけは、人間の生理を否定してまでも要求されるスピードとは、一体何なのか、それを要求するのは、一体

何者なのか、ということだ。

一方、『謎の一瞬』が、このように原因追求のプロセスを通して状況の一断面を拡大し、その粒子の荒びの中に人間存在の危機をブローアップしていたのに対し、同類の素材を扱いながら、富士山上空でのBOAC機の事故原因を追った二作は、拡大すべき断面を切りそこねた二番煎じであった、といえよう。

さて、こんな風に、個と個の存在を分断し、個の内部をバラバラに解体してゆく危機的状況について考えこまされていたとき、つまり、回復すべきトータルな人間性といったものがも早やないのか、それともまだあるのか、などと独りごちていた矢先きに、松本俊夫作品**『母たち』**（藤プロダクション）と出会った。そのためか、この作品にこめられた人間回復の、幻想にも似た願望が、私をゆさぶった。

近代化が、血縁否定の歴史であったことを我々は知っている。だが、我々は、否定すべきものを否定してきた歴史の流れの中で、存在の原点ともいうべきものを、見失ったのではないだろうか。巨大化する組織によって、ますます稀薄になる個の存在を、何とかして実体化したいとねがうとき、もう一度思い出さなくてはならない、何か本質的なものがあるのではないだろうか――

『母たち』は、私の内部のこうした設問に、明快すぎるほどの答えを出してくれていた。そして、その、未来形の答えの明快すぎることが、逆に、不安といくらかの拍子ぬけを私に感じさせたことも事実である。それは私も又、一九六七年の日本の現実に生きる「母」であるからだろう。

見終った瞬間、理屈ぬきに私の感性に訴えて来たのは、この作品の美しさである。私は美しいものが好きだ。だから、この作品を、好きとか嫌いとかいう好みの次元で単純にとらえるならば、好きな作品と言い切ることが出来るだろう。

だが、子の母であると同時に、社会的に生きようとしている私の、理性の世界に立ちもどると、とりわけ、ガーナに描き出されたようなきれいさはまぶしすぎ、面映ゆく、そして、困ってしまうのだ。その美に、私がどっぷりとつかって陶酔しはじめたとたんに、私は社会的に抹殺されてしまうからである。この場合、抹殺するのは必ずしも男女の社会的差別によるものではなく（勿論、それが一因をなすこともあるが）むしろ、子を産み育てることの、本質的な価値の重みの中にあるのだ。つまり、その重い美しさに陶酔する私自身が私を殺すのであり、私の息子が、母である私を殺すのである。

私の矛盾は、人間の本質的な営みを全的に回復しようとすれば、現代に於ける社会的存在としての私自身を抹殺しかねない、という点にある。だが、そうした固有の矛盾を、創造と批評行為の中で統一させることこそが、多分、私の生きる手がかりなのだと思う。

しかしともあれ、これは一つの私情だ。この次元にこだわっているならば、作品を真に創造的に批評することは出来ないだろう。

『母たち』のモチーフは、松本俊夫の実生活から、かなり率直に摑みとられたものではないかと思う。そして、PR映画の環境で、ハムの企業と、これ以上日常的なものはないともいえる、母たちの営みとを結びつけた企画のダイナミズムにも、彼の微妙な変り方が見

出せる。それは、近頃彼が、しきりに論じている観念の肉体化の論旨とも、意識下の世界で縁があるのではないだろうか。私には、それがすごくいい事だと思われた。

『西陣』も『石の詩』も、研ぎすました刃物のような鋭利な美しさを持っていたし、事実ベッタリ主義のドキュメンタリーの世界に投入された彼の作品の、果たした役割の大きさも、私は認める。それを越える作品がおいそれとは出来ないことも、痛いほど判る。だが当時、私は、彼の映像が意外に言語概念と短絡してしまうのではないか、という不満をもっていた。又、薄刃の刺身包丁で鮮やかに料理された日本料理を前にした時のように、手をつけるのが惜しくてか、案外食欲が湧いて来ないといったうらみがあった。

彼が最近しきりに言うことばを借りるならば、それらは、演繹的でありすぎたのではないだろうか。『母たち』は、ドキュメンタリーと帰納法の関係を論じ、観念の肉体化を強調する松本理論の、一つの実践だったに違いない。母を通して世界の状況を語り、再び、状況の中の母と子について語ること、その、ゆれ動きの中で見失ったものの所在を問いかけること、私は、この作品のモチーフを、このように受けとった。

母と子の関係に限っていえば、アメリカの母に最も親近感を覚える私は、ニューヨーク市街地の俯瞰ショットにぶつけられた、少年の母を呼ぶ声に、生理的な痛みを感じた。その声は、私を刺し、世界を刺す。

内的に解体されたのが、アメリカの母と子ならば、外的にひき裂かれたのはベトナムの母と子である。死児を抱く母のショットは、ほんものの死児を撮ったという、まさに一個の生命とひきかえに撮られた事実の重さだけでなく、母に抱かれた死児であるということで、救い難いのだ。ほんものであっても、それがベッドの上に横たえられた死児であったなら、恐らくあれほどの激しい迫り方をしなかったであろう。死体は、本来物であるからだ。だが、母の手の中で生命を断たれたあの死児は、物ではない。十カ月かけて胎内で育て、世におくり出した生きるべき生命を、自分の腕の中で断たれたあの母の怒りに代るものは、ない。それは、一人の母による人間の告発である。

私が何としても残念なのは、これほどの重さをこの作品がもち乍ら、松本が、あまりにも性急に、手放しに明るい結末をつけたことだ。ガーナには、彼の回復しようとする本質的な人間像が、たしかに描かれていた。あの、広く明るい海と空には、その願いがこめられていた。そして、美しい。だが、女としての私情をはなれても、あの美しさはまぶしすぎるのだ。

ベトナムで終らせればよかった、などと乱暴なことはいわないとしても、ガーナの部分にこめた彼の願いは、少なくとも何らかの形で暗示する程度にとどめて欲しかった。あり得べきものへの願いは、それをあらしめないものによって、より色濃く描き出されるのではないだろうか。『気狂いピエロ』のラストの海は、それを描き出すホリゾントでもあったはずだ。

四つの国の母と子は、一見、平面的に切られていながら、実は、時間の軸によって立体的に再構築されている。直観的にも感じていたことだが、作品を分析してみて、そのあたりの構成の緻密さには、おどろかされた。そして、この緻密な構成という方法が、逆にこの作品を弱くしているのではないか、と思われる。

一言でいうと、松本俊夫という作家は、事実の世界にひきずられることが、なさすぎるのだ。帰納的方法と彼自身が言い、外部と内部を、外部を契機にして弁証法的に統一するといい乍らも、結果的には、内部の世界のみを、トータルに過信しているのではないか。だから（と、いきなり結びつくかどうかは別として）折角、人間の胃袋や、子宮のことに眼をむけ、それなりの魅力をこの新作の中で発揮していながら、意外に頭で割り切れたものにしてしまったのではないだろうか。これが自分の体質なんだから仕方ない、といってしまえばそれまでだが――。

事実との触れ合いによって発見したものを、自分の内部で既知のものとしてしまわなくては語ろうとしない、ある種の完全主義が、なまなましさを失わせるのではないか。ドキュメンタリーとは、そうした発見のプロセスやおどろきやうたがいを、身ぐるみ対象化することではないだろうか。ベトナムの母と子のショットが我々に迫ってくるのは、対象のもつ悲劇の深さと同時に、同じようにショックをうけ乍らそれを撮り切った、作家たちの怒りやおどろきが、伝わってくるからだろう。これは、何も『母たち』や、松本俊夫だけの問題にとどまらない。現代を語るのに最も有効な武器であり乍ら、論ずるは易く、行なうは難いドキュメンタリーを、真の思想として手の内にするために、我々が、自らに問いつづけなくてはならない課題だろう。『母たち』に限っていえば、事実の時間に即した解像という作業の欠落に、弱さがあるのではないだろうか。

『母たち』には、しかし『西陣』や『石の詩』を超えようとした痕跡が、ありありとみえる。それが本質的に超えられたか否かはともかく、これは、彼にどうしても一度通過してもらいたかった作品だと、私は思う。又、フォトジェニーの美しさといい、ファインダーを通した現実とのかかわり合いに於ける緊張度の高さといい、鈴木達夫のカメラには、改めて目を瞠る思いがした。

一方、女の、大河の歴史を日本の風土の中で語ったものに、**『奄美大島の紬』**（播磨晃作品・日映新社）がある。それは、大島紬を織りつづけて来た女たちの、一見、被害者的な、その実、島の風土にどっかりと根をおろした図太い生の営みの歴史を、重厚な映像で表現している作品だ。この作品に触れるまで、私は女の歴史を専ら被害者意識で見る一方だったのだが、被害者を徹底的に生き抜くことによって、又、そこにいなおることによって、殆んど絶対的な力をもち得る女の歴史を知ったのだった。何だ、かんだと言っても、結構ほんとうに生きている女というものは、こうしたものではないか、ということだ。そこには、都会の小市民的男女同権論など、きっぱりと拒否する強さがあった。そこには一見暗いが、土着の根強い楽天性が感じられるのだ。

十六ミリカラーで作られた県庁のPR映画であるこの作品は、地味な存在だが、女の人生を、ギリギリのところで考えさせる秀作である。ズームと、移動やパンが殆んどないのであるが、それが、何とも表現し難い効果をうみ出している。私も、移動やズームを使おうとするとき、自分で自分の何かを裏切るような思いをすることが時々あるのだが、この作品の断固として動かないカメラの主張は、対象についてカメラが動いてゆくことの理由を、素朴に問いかけてくるものがあった。

人生とは何だろう。**『気狂いピエロ』**は、考えた

人生を、生きてみる。そして、こっけいで、絶望的な自爆をする。あとには、永遠の海が残る。人生とは、何だろう？ ゴダールが、何を考えて生き、何を憎み、何を求めているのかが、この作品では実によく判る。それは、多分ゴダールという人間が、映画をつくる時にも、自分の実人生を、片時も忘れないからだろう。シナリオを考えること、役者をえらぶこと、×月×日クランクイン、×月×日ダビング。その間の実人生と、映画を創ることとが、全くシンクロしているからに違いない。それは、映画に生命を賭ける、などといった悲愴なものではなく、人生を生きるように映画を創っている、ということだ。『気狂いピエロ』は、それをいとも、平易に語ってくれた。そして、それが面白いのは、ゴダールが、常に人生と向かい合ってにらめっこをしているからだ。

さて、人生といい、人間といい、人間性―ヒューマニズムなどと我々は、周知のことのように喋っているが、じゃあ、人間とは一体何なのだ、人間ということばは、何を限定しているのだ。第一、ことばとは、何なのだ。それを一つ、考えてみようではないか、とひらき直ったのが、大沼鉄郎・松川八洲雄作品**『ひ』**である。シナリオ、コメンタリーは、百科辞典「ひ」の項より。原始の火から始まって、戦争から芸術作品、デスマスクに至るスチール写真が現われ、そこに百科辞典から引用された「ひ」からはじまることばが読みあげられてゆくのだが、ヴィーナスのへそのクローズアップに「ひがみ根性」「ひかげかずら」、ヒトラーの顔に「ヒューマニズム」「ヒューマンリレーション」「ヒロヒト」などということばが、ぶつかる度に、何ともいえぬおかしさがこみあげてくる。時には、そのぶつかり合いが、我々の認識していたものの根拠をおびやかすのだ。ことばのコラージュとでもいったこの方法は、一見アトランダムでいて、トータルには、人間とか、人間性とかいうことばのアイマイさ、それを疑うことなく使っている我々の日常のアイマイさを、摘発している。こっけいな悲しさと、哀れなおかしさが、自分のこととしてかえってくるのだ。この作品の方法は、全く一つの実験段階であるが、映像芸術第一回フェスティバルで上映された野田真吉作**『二人の長距離ランナーの孤独』**とともに、私が今までにみた、おおかたのアングラ映画などよりはるかに身につまされるものがあった。『二人の長距離ランナーの孤独』は、東京オリンピックのマラソンレースの際、胸に日の丸をつけた男がレースに飛びこんで来て、トップで独走をつづけるアベベを追い越してゆくというショットを数十回くり返しくり返しくり返し見せるだけである。同じショットをくり返しみているうちに、そのショットが、私の意識を解像してゆく。そして、解像された自分の意識を、私がみる。もろもろのことを考えこまされて映画が終る。その時、『二人の長距離ランナーの孤独』という題名の示すものに、思いが至るのだ。

フェスティバルをめぐるシンポジウムでは、出品作全体に対しての批判的意見が多かった。何を、誰のために作るか、ということなくして実験してみても、それだけで評価するわけにはいかない、と。ここには、思想がない、と。だが、独り独り、このような穴を掘ってゆくことが、即ち、作家の思想の問題だと私は思う。フェスティバルは、客観的にみて、たしかに成功したとはいえないが、可能性の問題としてこれを捉えたいのである。そして、こうした作品に対する真の批評行為とは、各自が作品をぶつけ合うことであろう。

※付記＝『母たち』に関しては、七月十六日、映像芸術の会でシンポジウムが行なわれました。私が大ざっぱに総合してみますと、「事実の時間を映画の時間で、切り刻んでしまう方法に問題があるのではないか」といった批判が、最も、核心に触れていたのではないかと思います。『母たち』を離れても、ドキュメンタリーに於けるこうした時間、空間論を、更に深めてゆきたいものです。

●特集Ⅱ・ドキュメンタリズムの課題

キャメラマンは何に固執するか

大沢建一

かつて私は、アンリ・ドカイユが大好きであった。なんと美しい映像をつくるカメラマンだろうという思いであった。適確なフレイミング、レンズの焦点深度を巧みに考えたシボリの確かさに、私はほれぼれしていた。

ドカイユが撮った映画で、時折、ふっと白日夢のように思い出す映画に、ピエール・カルデナルの『カスバの恋』がある。

その映画のプロットが、どんなものであったか、今、私は、まったく思い出すことができないのだが、この映画のあるショット、アルジェーの裏通りを、延々とハンドカメラでなめまわした長いショットは、私を一つの世界におとしこんでしまう。この長い移動のショットに、カメラは、様々な住民達と出会う。みられることを意識して、姿を消す住民もいれば、どうにも意識しようもなく、ひたすら伏眼がちにカメラが通り過ぎるのを待つ住民もいる。陽気に、というよりは、興味ぶかそうに、カメラをのぞき込む住民もいる。それらの住民や、周囲のシチュエーションを、ハイキーなトーンで、カメラは無感動に記録していくだけなのだ。

私は、そこにこの映画の意図を超え、プロットを超え、みるものと、みられるものとの間にあるものを、いってみればあの時代のアルジェーが持つ状況の全体像を、何のためらいもなく描き出していたように思われる。

後年、フランソワ・トリフォーや、クロード・シャブロールの作品の撮影を担当して、華麗な映像を次々につむぎだしていった、アンリ・ドカイユの映像で、『カスバの恋』がとらえたあのショット程の素晴らしさに、私はお目にかかったことはない。

たまたまあの映画の、ワンショットをとらえていうのは、軽率のそしりはまぬがれないけれど、アンリ・ドカイユにしたところで、あの手のショットは、数多く撮っているはずなのだ。そこには、やはり、多くの人々がそうであったように、方法がスタイルとなってゆく危険を感じる。

私は、今、対象を写しとるということを考える時、とりあえず、その瞬間において、一回限りのそれでしかないと考えておきたいと思う。その時の私の意識、カメラマンがルーペをのぞき、フレーミ

ングを決定する時の意識、そしてシャッターボタンを押す瞬間にもう、きまってしまうものなのだ。いわばその緊張感が、もしかしたら、撮るものと撮られるものの間にある関係を、映像として記録し、状況の全体像をみせてくれるのではないかという願いがあるからだ。

一人のカメラマンを例にとって考えるなら、鈴木達夫ぐらい、その対象をとらえる瞬間の緊張感の中に、映像のアバンチュールに身を置いているカメラマンも少ないのではあるまいか。

そして、鈴木達夫ほど、今日の映画を考えるうえで、有能なカメラマンも少ないだろう。それは、丁度創造社の高田昭が、大島渚という良きアドバイサーのもとで、（時に、ハイコンポジで撮ったり、あるいは、トライメだけで押し通すという形で、大胆な実験を試みながら）撮影技術を、着実に進歩させていったのとは、およそ対象的な出発をしたといってもいいだろう。

そして今、私が不思議に思うことは、多くの演出家と共同作業をつみかさねながら、演出家の素質、体質の違いを超えて、鈴木達夫以外の何ものでもあり得ようがないかたちで、おのれの映像を提出しているということなのだ。いってみれば、カメラマンであることの幸福と不幸を、一身に背負っているといってもいいだろう。

私たちの世界では、良いカメラマンがいないという言い方は、あたかも当然のように茶飲み話になっているのだが、カメラマンが、とことん演出家とコミュニケーションを成立させたうえで、成し得ることは一体なんなのだろうか。オペレーターでもなければ、その作品に完全に責任を負う作家ともいいがたい。せいぜいのところ、作品の共犯者であり、演出家に良いカメラマンだといわれる位が落ちないのだ。

そして鈴木達夫は、印象的に一言でいつてしまえば、自分がこれから撮らねばならないショットの中に、おのれの情熱を思いのたけぶちまけることによって、辛うじて自己を支えているのではあるまいか。

そのことによって、全ての作品に共通するひとつの輝きを放っているように思われる。

そして、それは時として、演出家にもみえなかった微細なデテールをつかみとり、投げ出してくる。そして私たちに一つの世界を開示してくれる。

例えば『とべない沈黙』の捕虫網をかかえた少年が蝶をとらえようとするのを、むかえうつショット、ラスト近く千歳空港に降り立つジェット機の超望遠のショット、『水で書かれた物語』で、夏の日射しを浴びた岡田茉莉子が、歩いてくるタテびきの構図。『処刑の島』での少年達の暴動のシーン、『女のみずうみ』の冒頭、三六〇度以上の移動によるものうい情事のショットなど、思わずそういう撮り方を選んだとおもわれる印象的なショットを私はいつでもおもいだすことができる。

時に荒々しく、時に優しく、さながら美の使徒の如く立ち振まう映像は、その限りにおいて、従来のカメラマンの立場を超えて、演出家の側に撮られたフィルムを持って、にじり寄ってくる、挑戦しているともいえるだろう。

鈴木達夫のフィルムテクニックという言い方をすれば、中焦点レンズから超望遠レンズにいたるレンズのきめ細かな使用、なめらかに対象に切り込んでゆく流動的なハンドカメラ、ライト撮影におけ

るローキートーン処理、等に要約されるだろう。

しかし、そんなことは、あるいはどうでもいいことなのかも知れない。鈴木達夫にとっては、おのれの肉体と生理がたまたま選んだ方法が、そうであったからも知れないからだ。

だが、鈴木達夫の肉体と生理の底に沈んでいる情念は、何だろう……。

鈴木達夫が、このように対象を促える瞬間の緊張感や、アバンチュールに、おのれの身をさらし、対象と向きあった結果は何だろう。もしかしたらそれは、美の世界へのあこがれではないだろうか。なりふりかまわなかったところで、鈴木達夫のフレーミングが、くずれることは恐ろしくないだろう。

これは望遠だねと思った瞬間から、その構図、構図といって悪ければ、即座に撮り上ったシチュエーションが頭の中に出来上っているのではあるまいか。

ある瞬間、鈴木達夫の捉える視覚は、スチールショットとしても、それなりの輝きを放っているものも多い。

例えば、『とべない沈黙』の中で、沈んだ色調のアイヌの老人の小屋の前で立たずんでいる蝶の化身の少女は、大竹省三のポートレートの様に美しい。

だが、映画は動いている限りにおいて、時として、その均衡はくずれる。おそらく、少女があそこで右から左に歩いていたとしたら、即座にあのショットの美しさは、消失してしまうだろう。だからあるいは、ハンドカメラは、逆にその均衡を支えようとするところにその意図があるのではないかと、想像してみたくもなる。いわば、そうすることによって、動く映像を美として、映像の世界に定着させているのではあるまいか。

一九五〇年後半、多くのスチールカメラマン達、その中でも、**VIAO**集団に集った東松照明、細江英公、奈良原一高、川田喜久治達が、粗粒子フィルム、ハイコントラストフィルムを使用し、あるいは合成写真を作成したりする。あるいはオブジェを発見することによって、私たちの日常的な視覚を超えて、その時代にアプローチしようと試みた。

そして現在、彼等があの時代を表現しようとした批評精神は失われ、様々なテクニックはスタイルとなり、方法となって、それ以降の作家たちに受け継がれてはいるが、サインとして、シンボルとしてしか、もはや私たちにせまってくることはない。

今私は、鈴木達夫の映像に、それと同じ危惧を感じる。鈴木達夫が、おのれの肉体と精神を、アリフレックスのファインダーの中にかければかけるだけ、状況の全体像は見えなくなり、対象から発見した美の世界をひたすら賛歌することになりはしないだろうか。

「〝ヌーヴェル・ヴァーグ〟は何よりも、先ず全てが終ってしまったあとで生れた。（少くとも、そういう絶望感と悔恨にはぐくまれた）世代の絶望的な、それだけにみずみずしいあがきであった。」と山田宏一は彼のゴダール論で、きれいに整理してみせたけれど、今私たちは、私たちの時代の状況にまきぞえにされたところから出発すべきではないだろうか。その中で案外私達は、ヌクヌクと生きているのだろうから……。

人間の存在を時間と場所と行為の中で見きわめる視点、はからずもドカイユが『カスバの恋』でみせてくれた移動ショット、ゴダールの良き僚友、アウル・クタールが、目まぐるしく動くパンニングショットで、時に自由奔放、時に退屈する位長いフィックスのショットで、一見無造作に取りまくっているようにみえながら、私たちの意識を緊張させるのは、私たちの時代の状況を批評的に提出しているからではないだろうか。

鈴木達夫の映像に関して言えば、松本俊夫の近作『母たち』のアメリカのシーン、黒人の母がひたすら踊りまくっているショットがある。おそらく、きわめて中途半端なサイズで、長まわしをしていたであろう（かなりていねいにモンタージュされているので、あり得べき姿は解らないけれど）ショットに、カメラマンとしての緊張感をかけたに相違ないだろう。

今私はそこに、可能性をみておきたいと思う。

≪母たち≫（松本俊夫監督　鈴木達夫撮影）にグランプリ

第18回ベネチア国際映画祭



七月十四日のAP通信によると、松本俊夫監督・鈴木達夫撮影（二人とも会員）のコンビでつくられた「母たち」（四巻）が、一九六七年度ベネチア国際記録映画祭でグランプリ（サンマルコ獅子賞）を受賞した。

『母たち』はプリマハムのスポンサー、電通と藤プロダクションの共同製作で、スタッフが今年二月十八から三月三十一月までの四十日間、アメリカ、フランス、南ベトナム、ガーナの四カ国で取材したもの。スポスサーはついているがBR臭は全くない。映画祭事務局から届いた正式の通知には、「同作品は四カ国における自然、優雅さ、幻想とをもって、スタイルの洗練されたエレガンスさに至る自由な想像力を通して母性感情の詩的イメージをスクリーンに表現している」と書かれている。

なお二位はフランスの監督による『ピカソの眼』。松本俊夫監督は『西陣』がやはり一九六二年度の同映画祭で同じくサンマルコ獅子賞をとっているので、今度で二度ベネチアの獅子を射とめたことになる。

●特集Ⅲ・可能性の鉱脈（その２）

ヲコの映画

―ゴダールと柳田国男―

柾木恭介

へたに要約すればかえってわかりにくくなりますが、柳田国男は『不幸なる芸術』（筑摩書房）のなかで、日本の文学には「ヲコの文学」という流れのあることを指摘し、その「ヲコの文学」を、日本の近代文学つまり柳田国男によれば、「悲泣する文学、唸る文学・や舌打ちする文学」の流れに対立させ、批判することによって、今日の文学（柳田国男のこの評論は昭和二十二年に書かれたものですが）の新しい展開の可能性をしめしているように思われます。そして、「ヲコの文学」とはどういうものかといえば、柳田国男はその例として『今昔物語』の第二十八巻のなかの四十四の説話にみられるような、奇妙キテレツなおかしな話をとりあげています。そこに登場する主人公たちを『今昔物語』時代には、「ヲコの者」と呼んでいました。柳田国男によれば、そうした「ヲコの者」とは、「人をヲカシと思わせるのが、本来はいわゆる鳴呼の者」でありますが、もうすこしくわしくみてゆきますと、「ヲコの者」にはもうひとつの側面、つまり、『三代実録』などに「鳴滸人」といわれているような側面、それは「……おかしいことばかり言って、人を笑わせようとした者のことであって当人自らは決して馬鹿ではなかった」のであり、この「ヲコ人」であるには「途方もないうつけ者でなければならぬ理由は一つも存せず、むしろ正反対に、並よりも少し鋭どすぎる者」でなければならなかったのです。このように柳田国男は「ヲコの者」と「ヲコ人」を対立的にとらえ、しかもその「ヲコの根底には、最も広い意味の人間の不覚というものが、横たわっていること」に注目し、「ヲコ人」が一見したところ「ヲコの者」とみえるほどに「ヲコ」に迫ることによってはじめて、「ヲコ人」は「ヲコ人」となりうるのであり、そこでは「ヲコ人」と「ヲコの者」が対立したまま統一されているのであり、そこに成立するのが「ヲコの文学」つまり『今昔物語』であるというのです。ということは、「ヲコは単なる人間の活き方という以上に、はやく我国など

では芸術の領域に進んでいた。即ち志ある者の修行と習練によって次第に高い効果を収める望みのあるものと認められていた」ということであります。ところが、平安時代末期にすでに「芸術の領域に進んでいた」このような「ヲコ」はやがてたんなる「馬鹿と変じ、馬鹿を愚者または白痴の別名のごとく解する人の多くなってきた」ところに日本の文学における「笑いの零落の最も明白なる兆候」が歴然とあらわれているのであり、以来、「ヲコの文学」の水脈は地下にもぐってみえなくなり、今日の日本文学には「悲泣する文学、唸る文学や舌打ちする文学」ばかりがあふれ、「この頃の雑誌類は哲学をもって充ちていて、ただ茫然へ我々を導こうとしている」と柳田国男には思われるのです。

　前おきが長くなりましたが、このような「ヲコの文学」を、「ヲコの映画」といいかえて、ゴダールの映画にふれようというのが、わたしの下心であります。つまり『勝手にしやがれ』から現在上映中の『気狂いピエロ』まで、ゴダールの映画の主人公たちは、多かれ少なかれ、みごとな「ヲコ」ぶりをみせてくれます。『気狂いピエロ』にいたっては、全篇これ「ヲコ」な話と行動の連続であり、その徹底ぶりにわたしはたいへん感動しました。わたしには、ゴダールもまた柳田国男と同じように、「哲学をもって充ちていて、ただ茫然へ我々を導こうとしている」この頃の映画に対して、「ヲコの映画」をつくりだすことによって、「現代」という「近代からの転形期」（いいだ・もも）における芸術をめざしていると思われます。ゴダールの映画に一貫しているのはこうした転形期の強烈な自覚であり意識であります。

　ところが、松本俊夫によれば『気狂いピエロ』は「内面的な解体と存在論的な孤独にさいなまれ、愛と自由の可能性を暗中模索している現代ヨーロッパの精神的状況の全体像に驚くべき実験的方法をもって迫っている」（日本読書新聞七月三日号）のであり、わたしのいうように「ヲコの映画」などと、いとも単純明解に割り切ることのできぬものであるようです。「存在論的な孤独にさいなまれ」るとはどういうことか見当がつきませんが、ともかくちかごろの松本にとって「存在論」が問題であるらしいことは、「表現座」の宣伝パンフのなかで、「竹内健は、現代の芸術課題をオントロジーの問題として語り合える、数少ない芸術家の一人である」と書いているのをみてもわかります。わたしなどはただただ「茫然」へ導かれる思いで松本の評論を読むばかりですが、その揚句、結論として「『気狂いピエロ』はその意味で、愛の不可能性の中に愛の可能性を問おうとした作品にほかならない。そして念のため《愛》などというものに興味を持たない人のためにつけ加えておけば《愛》とは何よりも《連帯》の根源的なかたちなのである」と書いているのを読んで、愕然としました。わたしはこれまで松本はマルクス主義者であるとかたく思いこんでいました。たとえ、いくらかの意見のちがいはあったとしても、かれがマルクス主義者であるのをいささかも疑いませんでした。ところが、愕然としたのは、「連帯の根源的なかたち」が「愛」であると「念のために」聞かされたからであります。わたしは「連帯の根源」は共通の目的であり運動であり思想であるとばかり思いこんでいたものですから、松本に「愛」と聞かされて、わたしは松本を「愛」しているのであろうかと深刻に自己批判をしました。そして、ついにわたしは、いささかも松本を「愛」してなどいないという結論に到達しました。とすれば「連帯」もないことになり

ます。たぶん松本は悪質な曲筆だというでありましょう。かれはただ「連帯の根源的なかたち」を「存在論」的にとらえたのが「愛」だというのでしょう。クソクラえであります。このような「マルクス主義」は前代未聞であります。いつから松本は花びらを一枚ずつ散らしながら「愛」を占うロマンチストになったのでしょうか。

松本の「存在論」よりさらにものすごいのは、清水徹が「朝日新聞」（六月二十日夕刊）に書いた一文であります。清水はなにを勘ちがいしたのか、『気狂いピエロ』の世界をミシェル・フーコーの『言葉と事物』の世界であるとします。つまり、『気狂いピエロ』を「構造主義」的にとらえるわけです。ベルモンドがフロにつかりながら子供に読んで聞かせるエリー・フォールの『芸術史』のなかの「空間が支配している……」という文句に注目し、この言葉が、「……全篇つうじてじつに重く響くのだが、ここに示された時間性の拒否、つまり歴史の拒否という姿勢が、この両者の思考の根源においてともに見られるのだ。そして時間性の拒否とは、一九五〇年代以降のフランスの芸術・思想界で、しだいに顕著になってきた特徴である」と書いています。肩書きによると清水はフランス文学の先生だそうですが、フランスの芸術・思想界で、「時間性の拒否」が「しだいに顕著になってきた」のを、「一九五〇年代以降」であるなどといいかげんなことをいっています。「一九五〇年代以降」ではなくて、一九世紀中頃の自然主義文学の解体、しいていえば一九七一年のパリ・コンミューン以降であります。一九五〇年代以降のアンチ・ロマンなどは、それがひとつの極点に達したものでありま す。まあ、そんなことはさておくとしても、清水は、時間性を拒否し、空間的追求にのめりこむことで衰弱しきった現代芸術に対して、ゴダールは『気狂いピエロ』によって批判しているのがわからないで、それとはまるっきり正反対の「時間性の拒否」の延長上の作品だとみています。つまり、清水が考えているような現代芸術の「特徴」をもった作品ではなく、そのような「特徴」をもった現代芸術を徹底的に否定しようとしてゴダールが『気狂いピエロ』をつくったのだということが理解できないのです。松本の「存在論」的解釈も、清水の「構造主義」的解釈も、さらにかれら以下の無数のエピゴーネンたちの解釈も、結局、「現代」という「近代からの転形期」の芸術についてすこしもわかっていないのです。つまり、ゴダールが『気狂いピエロ』で描いたのは、かれら自身の姿であり、かれら自身の「芸術」であるのに、いささかも気がつかないほどおめでたいのであります。まさにこれこそ「ゴダール的風景」（北村美憲）であります。



ゴダールは、「近代」の代表的芸術である文学と、「現代」という転形期の代表的芸術である映画あるいはテレビとを、「ヲコ」を媒介にして総合しようとしているのであります。フロに入りながら子供に『芸術史』を読んで聞かせるのは「ヲコ」であります。顔にペンキをぬりたくり、ダイナマイトをまきつけ、火をつけ、つけてからあわてて、火を消そうとしたが間に合わず爆発してしまうのも「ヲコ」であります。その中間のひとつひとつのシーンのすべてが「ヲコ」であります。



ゴダールは自分を「言葉の画家」（Peintre en lettre）であると称しているそうです。アラゴンはゴダールの無数の「引用」を、「コラージュ」であると言っています。なるほど「コラージュ」とはなかなか適確な指摘であると感心しました。そこでは、言葉は言葉であって言葉でなく、絵は絵であって絵でありません。それは、言葉が絵になるのでもなければ、絵が言葉になるのでもありません。言葉と絵が対立したまま統一されているというのが、「言葉の画家」というときに、ゴダールがいいたいことでしょう。おなじことですが、ベルモンドの奇妙キテレツな「ヲコ」ぶりは、ゴダールの「方法」であると同時に「批評」であります。ゴダールがベルモンドに大阪の漫画本を後生大事に抱えさしているのは、決して、哲学的なシンボルではありません。むしろあの漫画本は、実践の書であります。そして、ベルモンドが漫画本をかかえているように、柳田国男が、「できることならばこの今昔の一巻を（つまり第二十八巻の部分を）別刷にして、朝晩読んで見るような流行をさそいたいものだが、そんな夢を抱くということが、もう立派なヲコのお手本であり……」と書いているのは、おどろくほど一致しているのです。わたしには、漫画本をかかえたベルモンドが、別刷にした『今昔物語』をかかえた柳田国男と奇妙にダブってみえてくるのです。もちろん正しくは、ベルモンドに漫画本をかかえさせたゴダールというべきでしょうが……。

『今昔物語』を「ヲコの文学」としてとりあげる柳田国男は、それによって、日本の近代小説にひとくふうをこらした新型小説をつくろうなどというケチなことを考えているのではありません。かれは昭和二十二年という時点で、日本の近代小説の否定としてやがて生まれてくるいわゆる「戦後文学」までを含めて、総体的に根底から「ヲコの文学」によって否定してしまっていたのです。

同じように、ゴダールは、十九世紀の自然主義文学以来、ひたすら「時間性を拒否」し、脈絡を失った対象を空間的に追求し、ひたすら純粋化への道をつきすすみ、したがって、衰弱しやせおとろえた「ツウィギー」娘型のようなアンチ・ロマンやアンチ・テアトル



……そうした「アンチ」を意味ありげに映画にむかえいれたレネエの『去年マリエンバードにて』をパロディ化して『アルファヴィル』をつくりました。つまり、おおかたの批評家のいうように『アルファヴィル』は「人間」の回復などではなく、「アンチ・〇〇」のなかにみずからの姿を見失い、しかもそれに無自覚である現代の芸術と芸術家への挑戦でなくてなんでありましょう。また『立派な詐欺師』は、「シネマ・ヴェリテ」に対する嘲笑であるのは、「……いったいいつ、わたしたちは虚構の人間像を棄ててしまったのか……真実を再把握するために………」というセリフからしても明らかであります。ゴダールには、「真実を再把握するために」「虚構の人間像を棄ててしまった」「シネマ・ヴェリテ」派の連中を『立派な詐欺師』だと告発しているのであります。つまり、ゴダールには、いわゆる「存在論」的、「構造主義」的映画や「シネマ・ヴェリテ」はともに否定されねばならぬ映画であり、現代における芸術的課題とは無縁な映画であり、それらの対立物として「ヲコの映画」つまり『気狂いピエロ』を提示しているのであります。というようにゴダールの映画には、つねに激しい批評がこめられています。その批評と方法はたんに「映画」あるいは「文学」というジャンル内だけのことではありません。

「近代」の芸術をこえるというインターナショナルな芸術的課題を目標とすれば、「ヲコの文学」の柳田国男と「ヲコの映画」のゴダールが時と場所を異にしていながら呼応し合う点が多いのは当然であります。ところが松本は（というより、ゴダールを支持するものも否定するものも）『気狂いピエロ』は「……愛の不可能性の中に愛の可能性を問おうとした作品にほかならない」などというのですから、こまったものです。「ほかならない」というのは、それ以外のものではありえないという強い断定を意味します。つまり「存在論的な孤独にさいなまれた」りすると、このように馬鹿らしいことを口走るのがオチであります。おまけに「現代ヨーロッパの精神的状況の全体像」は、「愛と自由の可能性を暗中模索」しているところにあるというのですから、現代ヨーロッパは女子高校生のような「精神的状況」なのでしょうか。それとも、いつのまにヨーロッパは、「自由、平等、博愛」をスローガンにかかげた「フランス革命」以前に、それも「平等」を落っことした分だけ以前に逆戻りしてしまったのでしょうか。

　こんなことを書いていると、だんだんわたしの頭までおかしくなってくるような気がします。否定するものは、否定されるものによって規定されるのですから、わたしは、なるべくひとに「悪態」をついたり「否定」したりしないように自戒しているのです。にもかかわらず、あたかもシュールレアリスムの「自動記述」のようにペンがすらすらと走りはじめ止まらないのであり、現にいまも、「真面目、不真面目、馬鹿、利口、頭の中から猫が啼く」というような花田清輝の評論のどこかにあった文句がヒョイと浮かんでくるのです。そして、おそらく、この文章も、わたしの頭のなかの猫が書いているのかもしれません。

●特集Ⅲ・可能性の鉱脈（その2）

存在・行為・偶然性

――アントニオーニの《欲望》をめぐって――

宮井陸郎

《情事》から《赤い砂漠》まで

　ミケランジェロ・アントニオーニの『欲望』は、彼の今までの『情事』から『赤い砂漠』までの作品群と決定的な違いを持っています。

『欲望』はアントニオーニが初めてイタリアを離れて、イギリスで作った作品であり、アントニオーニの現実生活での恋人であったモニカ・ヴィッティを登場させていないし、今まで『情事』から『赤い砂漠』まで主人公は女であったのが男に移ったとかいうようなことだけではなく、彼の作品系列の中で、今までの作品が踏み込んでいなかった領域に、一歩踏みこもうとしているかのようです。それはどこなのか？……

　『情事』から『赤い砂漠』までのアントニオーニは、ドラマを人間と人間の間の関係に発見してきました。

　彼は、存在の不条理の中に存在の無を覚醒した意識と存在の着実さの中に、いらだちをかかえこんでいるブルジョアとの葛藤に、ドラマを見つけてきました。

　彼の登場人物たちはいらだちと、つつしみ深さの間をゆれ動きながら、結局は虚無の中に沈みこんでおり、瞬間に消えていく快楽を追い求めることによって、自己の存在の欠如を充足すべくうごめいていました。そこでは存在と非存在のドラマがまだ見られたのです。

　ところが、『欲望』においては主人公トーマスは〈存在〉というよりは、〈行為〉というものを通じて現代へと到着しようとするかのようです。

写真を撮る時のあのバサバサに乾いたトーマスの軽薄なエネルギーを思い出していただきたい。音楽のリズムに身体をゆだねて動くモデルに対して、精力的にシャッターを切るトーマス。いろんな言葉を連発しながら、忙しく左右に動き、前にかがみこみ、つかれたように撮り続けるトーマス。

それらの行為は、今まで彼の作品に見られた存在の偶然性と、苦痛に対するアリバイにはなっていないのです。たとえば、『情事』におけるアンナの行為には、行為になり得ない行為へのあがきが見られます。

映画の前半サンドロとアンナが、久し振りに会った時、クラウディアをアパートの前に待たせたまま、アンナがサンドロに＜愛の行為＞を求めるところがあります。この愛の行為は引き裂かれた視線の遊戯であります。愛になろうとして愛になり得ない＜虚ろの行為＞です。

このアンナのいらだちと不安は、存在論的に言えば、＜あること＞の事実的偶然性の中で意識の非存在に立ち会ったブルジョアの存在の失落を形象化しています。

かつてブルジョアは、正統派、着実な精神として存在界を支えてきました。正統派とは人間は決して変わることのないものであり、存在することとの権利と存在理由が、あらかじめ人間に附与されていると考える人たちであります。

正統派は物質を所有することによって、世界を所有のふところの中にかかえこんでおり、自分が自分自身について知りつくしており、自分が自分自身を所有している、なによりも＜あること＞そのものだったのです。

しかし、アントニオーニの映画に出てくるブルジョアは、アンナや『夜』のジェラルディーニに見られるように、あらかじめ＜あること＞そのものでもなく、ものを所有しながらも世界に到達できない、即ち＜もの＞を所有することだけでは、自己の存在の正当化を果たし得ない、存在のいらだちを内側に持っています。

アントニオーニは、このいらだちと不安の中にドラマを見てきたのです。そして存在のいらだちと不安は、存在の正当化を夢みる＜愛の眩暈＞の中で、存在の定着化を試みます。

私たちは、この＜愛の眩暈＞の中に自己の非存在をお互いに、一体化することで存在の回復を、存在への到達を企てます。存在の偶然性を＜愛＞という密着性の中で、自己を相手にとって必然的で意味ある存在に化そうとするのです。

しかし、アントニオーニ映画では、この愛の行為は全て挫折に終ります。『情事』におけるアンナや、クラウディア、『夜』における人妻リディアのように。

そしてその挫折を通して、『赤い砂漠』で、存在は偶然性であると同時に狂気に近いものだということをアントニオーニは、いっています。

『情事』に初まったアントニオーニの不安といらだちの存在論的追求は、『赤い砂漠』で極点に達します。そこでは登場人物たちは、自己の存在定着化というよりは、自己にとっての自己というか、自己が一個の他者である瞬間を、即ち一種の狂気の世界とこの現実界との間を、ゆれ動いています。

モニカ・ヴィッティ演ずるところの主人公ジュリアーナは人妻で

すが、彼女の心理的な落差が、この現実と狂気の世界とを行きききするのです。そうして遂にはこの現実こそ狂気の一種であるという結論に達します。

アントニオーニは、映画の最初の部分での、石油コンビナートの巨大な工場から立ちのぼる黄色い煙突のけむり、黄色という色彩心理的に表現された狂気の世界は、ラストでは比喩的にこの現実世界そのものであるといっているかのようです。

ラストシーンで、狂気から立ち直ったモニカが子供を連れてこの工場の前まで来ますが、ここで子供がモニカに、〝ママあの煙はどうしてあんなに、黄色いの?〟とたずねます。モニカはあの煙には毒が入っているからよと答えます。すると子供は、空を飛ぶ鳥は、あの上を飛ぶと死ぬの? とたずねます。狂気から立ち直った母は答えます。鳥は、そのことを知っているからあの上を決して飛ばないわよと。

鳥を人間に置きかえ、黄色い煙を現実に置きかえると、この比喩は解読できます。

アントニオーニは、この現実世界は狂気に満ちており、赤い砂漠であり、不条理そのものであると言っているです。

存在の罠

私は、この『赤い砂漠』でこのくだりを観た時、アントニオーニの作家としての危機を感じました。現代、作家は常に不条理につきまとわれている。否定性が、それ自身純粋であろうとする時、生じる「存在」の罠が彼にも待ち受けていたのです。

我々の状況の曲り角には、とり澄ました高貴さが待ち受けています。かつてカミユが陥った存在論的罠が。

それは、サルトル・カミユ論争の中で、サルトルがカミユに対して示したのですが。カミユは現実世界を不条理なるものと考えたのです。この不潔で目眩いをもよおす現実の中に、この動いている歴史そのものを生きるのではなく、その外側から顔をしかめて眺めるという超越的視点に立ったのです。

その点をサルトルは、世界と自己との関係が不条理であって世界そのものは、不条理でもなんでもないといい、我々は歴史を外側からあれこれもてあそんでいられはしない、我々は歴史を生きているのであると批判したのです。世界が不条理であるという絶対的否定性には、最早この世界を変革する必要はないのですから、そこからカミユの永久的反抗という抽象的で空虚な、理想主義が生まれます。

アントニオーニは、『赤い砂漠』で、現実への無限の接近をはかることをやめ、カミユが陥った現実を不条理なものとする決定論によって、現実に適応できる人間と、できない意識との葛藤をドラマとして提出しました。

そこで、彼は存在の不条理とそれに適応性を、なくしていった孤独な狂気の意識、即ち非存在とのドラマに現代を見つめたのです。いいかえると、アントニオーニは、『情事』から『赤い砂漠』まで、現代に対する存在論的問いかけを、シネマによって為そうとしたということができます。

存在から行為へ

しかし、現在『欲望』に於いてアントニオーニは、存在と非存在

という存在論的問いかけによって、ドラマを作ってはいないようです。

『欲望』においては、『赤い砂漠』までの時代への切りこみ方が、人間と人間との関係、即ち存在と非存在とのドラマとして描かれた部分が、モッズの現代風俗というすぐれて現象的な側面に、〈行為〉とは何か、というパイプを通すことによってドラマを発見しています。

存在の偶然性と事実性のアリバイ、即ち正当化としての行為が、問題なのではなく、むしろここでは、あらかじめ〈行為〉というものが、なんら正当化を準備しない無意味性にかけることによって、成り立っているのです。

アントニオーニは、今まで人間の行為の最も根源的なものとして、セックスを描いてきました。

『情事』から『赤い砂漠』まで、セックスというのは、ドラマの進行上においても、存在論的追求の過程においても、重要な役割を果たしてきました。

例えば、『情事』においては、セックスは断ち切られた人間と人間のコミュニケーションを回復しようとする絶望的な痛々しさを伴った〈行為〉であります。

その時、セックスは偶然的な存在の苦痛から逃れるために、存在の救済の手段として、もしくは存在の定着化を夢みる〈仮象〉として我々に現前します。

又、『赤い砂漠』において、主人公ジュリアーナと、あの若い技師との間に見られるセックスは最早痛々しさを越えて、不可能性そのものを示しています。そこでは、あがけどもあがけども〈行為〉に到達できないセックスを通したいらだちがあります。

ところが、『欲望』においては、現代の風俗用語でいうクールセックスとでもいうべき、バサバサにかわいたセックスがあります。

若き写真家トーマスと、モデル志望の二人のハイティーンの少女とのセックスには、最早存在の救済を試みる行為もなければ、存在を一瞬の眩暈の中で行為に達することにより、存在の定着化を企てるという〈仮象〉の問題に、入りこむ余地もありません。

ここでは、セックスは人間の感情によって、粘着質を帯びたものでもありませんし、愛という絶望的な選択を行なっているのでもないのです。

アントニオーニはセックスの行為自体にぶつかったのです。

ここでの行為は、非人称性そのものであります。

アントニオーニにおける〈もの〉とは何か？

例えば、『夜』において、主人公リディアが街をふらつきまわる時、眺める古ぼけた古時計であるとか、白い煙を出して空に消えていくロケットであるとか、その他もろもろの〈もの〉は、ドラマの展開上重要な役割を果たしていますが、そこに存在した〈もの〉というのは、主人公リディアの孤独な意識の対象として、ここ、あそこに投げ出されているありふれた、〈もの〉なのです。

いわば、アントニオーニの〈もの〉は、意識の恐ろしい孤独と、無動機性を写しだす一つの蝕ばまれた事物なのです。

この存在の間に投げだされた片輪な〈もの〉は、レネエの〈もの〉のように、あらかじめ作者の反省性的イメージによって、取り囲まれた〈もの〉ではなく、あくまでも登場人物の意識の対象として、ごくありふれて、存在している〈もの〉です。

しかし、これが『赤い砂漠』になると、黄色とか、超望遠でとらえられた画面一ぱいに横ぎる船であるとか、ざらざらした壁に塗ってある赤や黄の色であるとか、こういった〈もの〉は、まったく偶然に存在するものという訳でもありません。

ここには、ジュリアーナの狂気の意識との対応としての〈もの〉があるのです。

言いかえると、これらの〈もの〉を媒介として、我々はジュリアーナの狂気の意識を、見ることになるのです。

ここでは、アントニオーニは、新しいかたちの決定論、現実とは不条理だという命題を〈もの〉を通して、現実の鏡としての狂気の世界を、描きだしているのです。

だが、『欲望』における〈もの〉は、それを通して、登場人物の実存意識をあきらかにするという事物ではありません。

『欲望』で、我々にとって重要と思われる〈もの〉が二つあります。

一つは、ドラマの狂言まわしとしての役割を持っている古物のプロペラです。

主人公トーマスが、これから買いとろうとする古道具屋で、不意に欲しくなったこのプロペラ。「困ったわね、土曜日の朝に、あんな重い物に惚れるなんて！」と、古道具屋の若い女主人に言わせるプロペラ。

このプロペラをトーマスは、オープンカーに積み込んで帰ろうとするが、座席に入りきらないので、後で届けさせることにするという、ドラマの伏線があって、あの Blow-up の謎の女が、トーマスのスタジオにあらわれた時に、ある決定的な役割を果たすのです。

トーマスとその謎の女がセックスを媒介として、ふれ合おうとした時にこのプロペラが運び込まれるのです。

このプロペラはあきらかに、作者アントニオーニによってドラマの狂言まわしとしての役割を与えられているのです。

もう一つの〈もの〉は、トーマスがある街角で謎の女を見つけて、追いかけていって、たまたま入った深夜クラブの中で弾いている楽団のエレキギターです。

舞台の上で四、五人の楽団演奏が行なわれており、ホールでは若い男女が身体をゆすって、モンキー、ゴーゴーを踊っている時、電気アンプが雑音を発してくるのです。非常に不快な雑音を発し始めると、歌手は苛立ち、ヒステリックにギターで、アンプをなぐりつけます。

それからギターを床にたたきつけ踏み砕き、なおも歌い続けます。歌手は踏み砕いたギターを聴衆目がけて投げつけるのです。

聴衆はコウフンの叫び声をあげて、それをひろおうとゆれ動きます。ちょうどその近くにいたトーマスは、トーマスにとってはまったく関係のないこのギターに向かって、タックルするのです。押し合いのすえ、トーマスはこわれたギターを手に入れて、外に飛び出します。

街頭に出たトーマスは、このこわれたエレキギターをポイと捨ててしまいます。

この無意味にほうり出されたエレキギターは、トーマスの偶然と

無動機な行動との相作用によって、奇妙な実在感覚（リアリティ）を持っています。

このエレキギターという〈もの〉は、あきらかに今までのアントニオーニ作品における〈もの〉とは違う様相を示しています。

今までアントニオーニの〈もの〉は、登場人物の孤独な意識を浮かび上がらせるための、意識の対象としての〈もの〉でした。

しかし、ここでのギターは、眺められる対象としての〈もの〉でもなければ、孤独という人間の根源的存在の不安を、あらわすものでもありません。

このギターは、ただ、そこに無意味に存在しており、無意味な行為によって、偶然性をかちとった〈もの〉であります。

偶然性、無機動性、即物性に呪われた、このありふれた〈もの〉たちという訳です。

ここには、ゴダールの〈もの〉への接近が、見られます。

ゴダールの即物的で、ありふれた〈もの〉のはんらんとは違いながらも、このギターが砕かれていくプロセスは、今までのアントニオーニ映画には観られない〈もの〉意識が見られます。

このように、アントニオーニの『欲望』におけるギターは、登場人物の意識の対象としての〈もの〉ではなく、作品空間に偶然に存在する〈もの〉であります。

≪欲望≫のカラーについて

『情事』や『夜』は、モノクロではありましたが、その映像のトーンには、アントニオーニの生理感覚と、映像の思想がはっきりとあらわれています。

あのアンナの消えてしまう孤島の白っぽいざらざらした岩肌。『夜』での黒のツヤののったコントラストのついた景色。これらはモノクロの映像世界ですが、色彩を感じさせるものがあります。

アントニオーニは、『赤い砂漠』で初めて世界を、カラーで表現しました。

そこでのカラーは、アントニオーニの映像の世界に対して、どのような意図と方法をもたらしたのでしょうか。

『赤い砂漠』で、アントニオーニは登場人物の感情、心理のヒダに分け入った地点から、即ち心的対象としてのカラーという、扱いをしています。

色彩心理学的に、やや図式的なきらいがあるにしても、見事な赤や黄色の使い分けによって、主人公ジュリアーナの狂気の世界を、カラーで映像化しています。

アントニオーニ特有の、くすんだスモッグの中に浮かんでいる工場、街、建物。霧の中の港、小屋、窓ガラスの水滴。これらの現実世界は、カラーでありながら、画面の中から極力色を除いていった、くすんだカラーのイメージであります。

ところが、ジュリアーナの狂気の世界になると、とたんに壁面は赤や黄色のペンキで、あざやかになり、その狂気の世界を写し出していました。

ここでは、あきらかにさっき〈もの〉の関係でみたような、登場人物の孤独な意識の対象としての、カラーがあったのです。

ところが、『欲望』では、『赤い砂漠』でのような登場人物の心理的な対象としてのカラーではなく、ロンドンという都市空間の構成要素として、カラーが扱われています。

『欲望』という作品空間に存在するロンドンの街、アントニオーニはこのロンドンの街を、建物を、色で塗りかえたのです。

沈み込んだ色彩の街ロンドンに、アントニオーニは原色を持ちこんだのですが、その原色はロンドンの街の中に、沈みこんでしまっています。

公園のグリーンの芝生にしても、決して色が強調されているのではなくて、芝生の質感を色を通して表現しています。

その色彩空間を、トーマスという若い写真家が、黒い背広にざっくりした白いズボンをはいて、動きまわっているのは、非常に印象的です。

『赤い砂漠』と『欲望』では、色彩へのアプローチの仕方そのものに違いがあるのです。

アントニオーニは、『赤い砂漠』では心理的カラーの追求を行ない、『欲望』においては空間的なカラーを志向しているといえます。

アントニオーニにおけるオト

さてここで、アントニオーニにおける音の問題を考えてみたいと思います。

『情事』における音と音楽の使われ方には、細かい神経が行き届いており、作品空間に音の存在が、どのようにあるべきかという問題について考えさせられます。

波の音だとか、風の音、船の汽笛というものが自然主義的でもなく、心理表現主義的にでもなく、現実の構成要素として意識的に使われていました。又、ドラマの決定的な瞬間における音、たとえばアンナを捜すサンドロと、クラウディアが昼間ホテルで情事を繰返している時、窓の外を走っていく宣伝カーの音であるとか、ラジオから流れてくる軽音楽であるとかというものが、二人の意識を横切る存在の不安とか危機というものを、表現していましたが、これも決して二人の心理の描写ではなく、そのシーンを構成する空間の一要素として、即ち作品空間に音自体が存在していたのです。

ところが、『太陽はひとりぼっち』になると、電子音楽と現実音が両方使われている訳ですが、ローマオリンピックの競技場でのポールが、風でふれ合う音に表現されているように、孤独な意識を際立たせる方法として、現実音や電子音楽が使われているのです。

現実音自身も電子音楽に近い音を出していました。あの風でふれ合うポールの金属的で無機的なオトのように。

そこでは『情事』における空間的なオトはなくなり、作家の表現したい内容が電子音楽自体によって表現されるという性急さを持つのです。

それは、『赤い砂漠』において最も端的に現われてきます。

ジュリアーナが狂気の世界に一歩入っていくと電子音楽になり、ジュリアーナが正常な意識に返る時には現実音が入ってくるのです。

このように、狂気と現実という二分され対応した世界が、音によって表現される。「もの」のところで見たように、これはあきらかに、作家が登場人物の意識というものを、即ち人間の心理を一つの定型によって表現しつくそうとする決定論の水平線を、歩んでいることを示しています。それは、心理や意識を作家がその外側から見ていることです。

だが、『欲望』においては、『情事』のオトの世界にもう一度戻っております。

あのくすんだ公園の木立の風にそよぐ音、精巧なカメラのシャッターを切る音等、作品空間の一要素としてオトがそこには存在しています。

しかし、只一点、その作品空間を構成する音でない音が意識的に使われています。

ラストシーンにおける、道化化粧をした一団の行なう＜仮象＞のテニスです。

プレイヤーは見えないボールをめぐって、見事にプレイし、見物人はボールの行方を眼で追っかけ、ボールが来ると顔をしかめて、のけぞってみせます。

そのあげく、ボールはトーマスの立っている所まで飛んでくるのです。

道化師の一団は、トーマスにその存在しないボールを拾ってくれるように、身振りで合図します。

トーマスがボールを拾い、投げ返します。すると、テニスコートからはポンポンという存在しないはずの音が、聞こえてくるではありませんか。

ここで、アントニオーニは、聞こえるはずのないボールの音に存在性を、与えています。

この存在しないはずの音が聞こえるという問題は、オトの問題ではなくて、作者アントニオーニの現実意識と作品空間の問題です。

謎と現実

アントニオーニの映像は、サスペンスによって成り立っています。映像のイメージが次に来る映像を我々に期待させる謎によって成り立っているのです。

『情事』は現実という大きな謎が、モチーフとしてシネマツルギーを支えていますし、『欲望』では現実の不可思議な謎を Blow-up していくのです。

このように、アントニオーニの『情事』におけるアンナの現在からの逃亡と、作品世界からの逃亡という二重性、『欲望』における Blow-upした写真（証拠）と、消えてしまった死体との不条理にはアントニオーニの現実意識が読み取れます。

アントニオーニにとっての現実とは一体、どのようなものでしょう。

もちろん彼は現実の現象の背後に真実ないしは、実体が隠されているという観念論を信じている訳ではありませんし、現実の表層部分から深層部分にじわじわとおりていけば、そこに隠された現実の本質というものが、見られるという楽天主義は見られません。

アントニオーニに現実というものを、『情事』や『欲望』の作品世界の一種の空白地帯に見られるように、白昼の謎として、モザイク状の穴だらけなものとして眺めています。

そこからあのアントニオーニ特有の＜現実の解読＞とでもいうべきシネマツルギーが、生れてきます。

アントニオーニは現実のずれを白昼の謎として眺める視線と対象に到達しようとする執拗な視線が、不可避的に作品世界を現実に向かって開いていく方法をとります。

この現実の謎を執拗に追求していく、＜現実の解読＞がついに行きつく果を見出せない充足し得ないイメージが、アントニオーニの『情事』とか『欲望』とかの作品空間をつくっています。

彼の作品空間はこの現実世界の上に非現実世界をつくっていくというのではなく、現実に再び開示していく方向にあります。

これを彼は『情事』では、作品世界からアンナを逃亡させることでやり、『欲望』では Blow-up された写真の謎の解答が作品世界の外側に、ほうり出されたままにしておくことで、作品世界を完璧化し塗りこめることを拒否しました。

アントニオーニは、この自分の前に投げだされた現実を覗きこみ、自分からのがれ、手からすり抜けつかまえ得ない現実を眺める視線が、作品空間そのものに向う時、作品世界の開示へと進みますが、それがシネマの展開に向う時、あの『欲望』でのラストイメージに見られる存在しない仮象のテニスのプレイになるのです。

アントニオーニは、見えないボールとの打ち合いが、ついにはボールの音だけが聞こえて来るという、現実の不条理の表現を行なっているのです。

しかし、私はここでのアントニオーニの表現に、あの『赤い砂漠』に見られた現実は不条理であるという決定論、現代作家の危険な陥し穴にかかったのと同じ危惧を感じます。

我々のもう一人の作家ゴダールにおいては、＜現実の解読＞ということ、現実を白昼の謎として眺める視点そのものが、もはや見られません。

ゴダールにおいては、存在するものが、存在するものとしてある、現われは現われとして、＜もの＞は「もの」として存在しています。

アントニオーニもゴダールも、レネエやフェリーニのような映画におけるサンボリズムをいかにのりこえるかという地点では、同じ姿勢を持っていますが、「存在」を通して現代にせまるか、「行為」を通して現代にせまるかという違いは、この現実に対するアプローチの違いにもあらわれています。

アントニオーニは『欲望』で、＜もの＞やカラーやオトを通してゴダールに一歩近づきましたが、最終的にはそれは成功したとは言えません。

そこに、現代作家アントニオーニの苦悩を読み取ることができます。

現代、現実のバラバラな只中で、完結したイメージを否定していくという方向は、アントニオーニのように、存在の陥し穴を通して非現実的世界の限界を、のり越えようとする努力になっています。

それは、今後の芸術の大きな課題であると言えましょう。

●特集Ⅲ・可能性の鉱脈（その2）

意識のドキュメンタリー

——映画《夜のダイヤモンド》——

山際永三

チェコスロバキア映画『夜のダイヤモンド』を初めて見た時、僕は、その全体からほとばしる、みずみずしい緊張感に驚嘆した。これでもか、これでもかと、たたみこんで来るような構成、計算されつくしたイメージ、或る種の決意を感じさせる作家の若さ、日常性へのサディスティクな眼等がすばらしく、おおかたのナチス批判映画でもなければ、ヒューマニズム映画でもない——追いつめられた人間の意識を克明にとらえることで、現代の状況にコミットしようとする作者の大きなねらいを感じたのである。ブニュエルあり、レネエあり、フェリーニあり、ベルイマンあり、といった調子で、この作者すごい勉強家だと思うのだが、それらをすべて自分の表現として消化している。というよりは、それらの作家たちを含めた意味で、現代の映画の潮流を感じさせるような作品なのである。

僕は『夜のダイヤモンド』を見たあとに、見そこなっていたポーランド映画『パサジェルカ』を見たのだが、むろんこのムンクの遺作には別の意味もあるにしても、同じナチスの強制収容所の問題を扱った映画にしては、ドイツの女将校と女囚との心理的なたたかいの駆引などの描写、その全体から出てくるイメージが、現実の我々の状況の断面にどれほどかかわってくるかを考える時、あまり意味のないものに思えて、大変腹立たしかったのである。そのドイツ女と女囚とが、戦後の平和な船旅でふとすれ違い、視線をかわす——そこに戦中と戦後とをつなげてとらえようとする、ムンクの誠実さみたいなものがあって、焦点のさだかでない人間主義の臭いがぷんぷんしている。だいいち収容所の描写そのものもおよそふやけている。ビフテキ喰っている女優どもをハダカにしてメーキャップさせて、衣裳きせて、小道具もたせて、というスタジオオープン撮影の雰囲気がこちらにはいやというほどわかってくる。（僕も毎日そんなことをやっているから!!）それへの根本的な懐疑なしに、ムンクは歴史映画をとろうとしている。そのような限界の中でしか戦中もなければ戦後もないのが『パサジェルカ』だと僕は思う。ナチスの収容所を扱った映画では、すでに僕らはイタリアの『零地帯』ポーランドの『アウシュヴィッツの女囚』そしてニュースフィルム再構成の『十三階段への道』『ワルシャワ・ゲットー』等を見ている。更に活字で『夜と霧』映画で『夜と霧』等々——歴史の事実そのものの中にのっぴきならない問題の大きさと切実さがあり、同時に戦後二十年の諸ジャンルがその問題にとり組んで来た表現の歴史があり、我々の状況、或いは意識とのつながりがすでにある。今日、なまじっかな態度で収容所の問題を扱うこと自体が、その作家自身に自己検証をせまることであるような、重層的な課題が成立していると言うことが出来ると思う。（原爆問題についても同様である）その全体の課題に正面からぶつかって、収容所を脱走した二人のユダヤ人青年の、ただひたすら歩き続ける行動と意識そのものを、限界状況にたちむかって生き続ける人間の主体と、ゆれ動く状況の壁との関係に普遍化して見せようとするのが『夜のダイヤモンド』である。人物をとらえるにしろ、事物をとらえるにしろ、映像への中途半ぱな意味附与、又は中途半ぱな信頼感といったものがないのである。（そういう中途半ぱなおもねりを含む映像と裏目読批評が呼応するわけだ）『夜のダイヤモンド』の作者は、ストレートに表現的なイメージの連続、そのモンタージュとして映画を考えているのである。従ってすごくリアルなのだが、それは所謂客観主義的なリアリズムといったものではないのだ。正に意識のドキュメンタリーと呼ぶことが出来る作品である。

開巻劈頭、貨物列車から飛びおりた二人の青年が、銃声に追われながらだぶだぶの外套をぬぎすてて、急斜面をかけ上って行くのを、長いワンカットの移動でとらえるのだが、その二人の男の走り方といい、息づかいの音といい、本当に腹をへらして、ふらふらになって、必死に逃げる時はこうなるのかと思わせるようなとり方なのである。多分チェコの俳優学校の生徒みたいな二人の若い俳優は、何日も絶食して、やせこけて撮影に入ったのではないかと僕は想像する。「あえぎの演技」と名づけたくなるようなリアルな演技である。音声は画像と完全にはシンクロしていないから、オールアフレコらしいのだが、そのずれぐあいも又、あえぎの中で聞こえてくる音、といったもので、現実音以外の音楽は一切なしで、もっぱら音が画像と角逐的に扱われている。その二人の青年は疲労しきっているのだが、歩かねばならない——ぼろぼろな靴、空腹、寒さ、不安——そうしたものをかかえて深い森をさまよって行く。そこには古典的な心理分析といったものは、もはや入りこむ余地がない。二人の青年は表情を動かす余裕すらない。疲労し切ってぶったおれていると、手の膚にアリがはってくる。そんな感覚がかろうじてまだ生きていたのだということを自覚させる。背後からの長い手持移動のショットの中に突然大きな街の日常的なショットや、その街をその青年が歩いているようなショットが、何回もカットインされる。その街はチェコの首都プラハであり、二人は国境をこえて、何んとかしてプラハにたどりつきたい、プラハに行きさえすれば何んとかなる、という思いで歩いているわけなのだが、所謂回想といった中途半ばなものではなく、願望とか目的とかいう説明でもなく、

大変直接的であり、あくまでも意識の瞬間をドキュメントするものとして表現されるのである。やや年下の方の青年一人の場合もあるし、二人の場合もあるが、プラハの街を歩いている時も、着ている服はだぶだぶの囚人服なのである。（背中に字が書いてある。ユダヤ人という意味か？）発車して行く市街電車にかけつけて飛び乗るところが何回か出てくるし、乗った電車には誰も人がいなくて、実は野原にすててある廃車であったり、女の押す乳母車の車輪がはずれたり、というシュールレアリスム的なイメージショットもある。彼らの疲労しきった意識の中で過去も未来も混合して、ふと起こってくるイメージであるわけだ。青年が街角で、いかにも健康的な、ナチスの腕章をつけた男とすれ違うショットなども出てくる。その時青年は何げなく相手をさけるようにして歩いて行く。又、せまい露地を歩いて行き、ごみごみした古いアパートの中に入り階段を登って行く。そうするとドアというドアが音をたててとざされてしまう。何んとかしてたどりつこうとしているプラハからも、二人の青年は、実は疎外されているのである。多分強制収容所に入れられる前はプラハで生活していたであろうその二人は、ユダヤ人であるために、その時からすでに「追われる存在」であったのだ。今脱走し、森の中をさまよいつつイメージするプラハは、だから「行こうとするプラハ」であり、同時に「……だったプラハ」でもある。にもかかわらず歩きつづけて行かねばならない二人は、追われながらその人生全体を「引きずって行く存在」でもあるわけだ。

　このあたりは、何んとかして『城』に行きつこうとして努力を重ねながら遂に到達することの出来ないK、又おそろしい裁判所を探して裏街を歩きまわる『審判』のK、などを描いたカフカの世界をおもわせるものがある。

　周知の如くカフカはチェコスロバキアの作家でありユダヤ人であった。チェコでは戦後、それも特にスターリン批判以後カフカの一般的な再評価が盛んになり、新しい出版が行なわれたり、カフカ展のようなものが開かれたと聞く。『夜のダイヤモンド』という映画もそういうチェコの新しい文化状況の中から必然的に出て来たものに他ならない。そしてチェコではここ数年来、三十歳前後の若い映画作家が続々と問題作を作って、チェコヌーベルバーグと呼べるような状態にあるという。最近映像芸術の会（資料研究会）としてチェコ大使館で何本かを見せてもらったが、その中ではユラーチェクの『支えがほしい』という作品が最も面白く、問題提起性をもった作品だった。社会主義猫貸所みたいなものがあって、一人の男がそこから猫を借りるのだが、返そうとしてもすでに元あった所にその事務所がなく、種々なところを探して歩くといった内容なのだが、シネマヴェリテ的方法も見られ、全体的に正にカフカのイメージなのである。『夜のダイヤモンド』の場合にも、むろんカフカ的なものの影響が見られるが、本来カフカの中にある猥雑さや黒いユーモアといった要素はあまりなく、むしろシリアスに張りつめた緊張感といったものが強く感じられる。そのあたりに『支えがほしい』のユラーチェクとは対照的な作家ネメッツの資質の如何が問われる点があると思う。

　『夜のダイヤモンド』の原作はアルノシト・ルスティクの同名の短篇集の中の『闇に影はない』という小説なのだが、『新日本文学』六六年四月号に訳出されており、両者を比較してみると、共通

点と相違点とがあり、それが方法論的な、又世代論的な問題にひろがって行くため、大変面白い。ルスティクはその経歴からもうかがえるように、ユダヤ人として強制収容所を実際に体験した、いわば戦中派であり、戦後共産党に入党してさまざまな労働を経験してジャーナリストになり、スターリン批判以後になって、戦中の自分の体験をもとにした小説を発表して作家になった人である。一方映画のヤン・ネメッツはまだ三十歳を出たばかりの戦後派であり、一九六一年映画大学の卒業製作でもルスティクの短篇をもとに『ひときれのパン』を監督している。『ひときれのパン』は一九四五年、ナチスの敗色がこくなった頃、強制収容所に入れられていた人々が貨車にのせられて、あちこちに移送され、虐殺されるというような追いつめられた状況の中で、或る二人の青年と一人の少年が脱走を計画し、そのためには食糧が必要だということから、ひときれのパンを盗み、監視兵に発見されて撃たれるが、傷は浅く、成功したという話である。この十一分の映画は大変オーソドックスで習作的だが、緊張感は『夜のダイヤモンド』にくらべて少しもおとらない。

　同じルスティクの短篇『一個のレモン』というのが六五年十月号の『太陽』に訳載されているが、これはゲットーの話で、少年が家族のために食糧を探して歩き、仲間の少年から死んだ父親の金歯をぬいて持ってこいと言われた時、むしょうに腹がたって、けんかするが、結局はその通りにして、金歯と一個のレモンを交換するという話である。共通して非人間的な強制収容所の状況内の日常といったものを、証拠提出といった形で克明に記述する作風であり、そこにはナチスとたたかう英雄などはまるっきり出てこない。従ってルスティクの小説がスターリン批判以後の、所謂「雪どけ」の時期にはじめて出版されることになったあたりの事情も想像出来るというものだ。『闇に影はない』の出ている『新日本文学』に、来日したルスティクに対するインタビューがのっているが、彼はアジアを旅行してみて、日本とイスラエルを除くと、西から東まで、まるでキューキュー鳴っている胃袋みたいな飢餓が目についたとか、死んだ人たちの代りの証言として書くとかいう発言をしている。ここからもうかがえるように、彼は自分の戦中体験をもとに、人間世界全体の変革の可能性を考え、その執念によるかけがえのない証言としての文学といったものを考えているようだ。そしてルスティクの小説は絶望的な状況をとらえながらも、どこかにギリギリの人間信頼といったものをただよわせている。『闇に影はない』の少年はパンをもらった農婦をどうしても殺すことが出来なかったためにつかまってしまう。『一個のレモン』にはロッセリーニの『ドイツ零年』を思わせるような乾いた抒情といったものすらある。しかし『ドイツ零年』の少年（戦争直後のベルリンの少年）は自殺するが、『一個のレモン』の少年（戦中のユダヤ人少年）は自殺に終っていない。

　『闇に影はない』の場合、脱走という現在進行の時間の中に、第二の少年（映画における若い方の青年）の内部意識として、収容所における過去の出来ごとがところどころに挿入される。第一の少年との友情、父親の死、母親が丸裸にされたのを見た時に、その母がまだガス室に行っていなかったことを悲しく思ったりしたこと、そしていっしょに脱走する約束だった第三の少年がついて来なかったこと、その第三の少年が言っていたプラハの或る番地のことなど、そしてやはり収容所で死んだ叔父からもらった靴のことなども、盛んに第二の少年の意識をかすめるのだ。その靴はひときれの食糧と

交換して、今は第一の少年のものになっている。第二の少年はあの靴さえあったら、もっと楽に歩けるだろうにと思うのだ。映画でもそのことはさかんに出て来て、若い方の青年が年上の青年の引きずって行く足のきたない靴を見ていると、パッと短いショットで過去に貨車の中で食糧と靴を交換した時のイメージがカットインされていた。しかし映画の場合はそこまでにとどめられており、原作の場合のように、靴から叔父の死、計画して結局出来なかった殺人についての思い出という風にさかのぼっては行かない。それは映画が脱走中の現在進行の時間に限定してイメージを構成し、そうすることによって問題を歴史映画のワクから拡大して現代の観客に直接投げかけようと意図したことに他ならない。従って映画では、原作にある収容所内の出来事は全く描かず、もっぱら「行こうとするプラハ」であり、「……だったプラハ」のダブルイメージを、歩きつづける現在に収斂しようとしているわけだ。

同じ出来ごとを描いても、原作と映画ではだいぶニュアンスの違いがある。二人の関係にしても映画の場合は友情などというものではない。年上の青年は、ましな靴をはいているくせに靴ずれが出来てびっこを引くので、或る時は年下の青年の肩に手をかけて歩く。街道に出た二人が通りがかりのトラックに飛び乗ろうとした時も、年上の青年がころんだために年下の青年も乗ることが出来ず、警備隊につかまってしまう。あんな奴といっしょに来なければよかったという様な感じがありながら、なお別れることが出来ないでいる、といった二人の関係である。このあたりは大変面白いので、映画でもっと拡大してほしかったところである。（心理主義的にではなく）映画における年上の方は、何かニヒルな感じのある男として描かれていて、時々全く突然に、ククと変な笑い声を出したりもする。そして映画の場合、原作では少ししか出て来ない警備隊の老人たちを実にアクチュアルに描いている。多分ズデーデン地方の国境の山村におけるナチス支持の農民たちが編成しているこの民間警備隊が、ユダヤ野郎をつかまえたぞというわけで、二人の前で喰ったり飲んだりを始めるのである。おぞましい老人たちのまのぬけたしぐさと、殺されるであろう二人のユダヤ青年の無表情な顔、そして二人の意識の中を走馬燈のようにかけめぐるさまざまな断片的なイメージをつみ重ねる中に、ネメッツのあらゆる保守的なものへのサディスティクな眼が強く感じられる。

しかしこの後半になって、そうした重層的なイメージの中で、ややくりかえし的に出てくる部分がかなりあって、例えば老人がビールをのむと、森の中で二人が清水をのんでいるところがフラッシュバックされたり、年下の青年の恋人らしい女（或いは恋人であり得たかも知れない女）との語らいのイメージなどが何回も出てくるあたりは、ややステロタイプでつまらない。日常の中の、常に未知数なものにかけて行くべきドキュメンタリーの原則からして、不満が残るところである。

ラストで村役場の裏口から引き出された二人は、老人たちの銃口が囲む中を、森の方へ歩き始める。老人たちは銃をかまえる。「撃て！」の声——だが銃声は聞こえない。原作における最後の一行「そして静けさは黙っていなかった」の部分である。二人は歩きつづける——再び森の中を、どこまでも、どこまでも、そこに老人たちの嘲笑的な笑い声がかぶさる。二人は村役場でつかまった時、すでに自分たちが死体となって道端にころがっているイメージを見

ていた。今、それが現実になろうとしている。だが意識の中で二人はあくまでも歩きつづけるのである。

ここに原作とはニュアンスの違うヤン・ネメッツのやや曖昧な主題が打ち出されている。それはカミュの『シジフォスの神話』に似たものだと思う。「引きずって行く存在」としての人生における自己内部のたたかいに、結局ネメッツは行きつくのであろうか？　「行こうとするプラハ」と「……だったプラハ」と現在の脱走というダブルイメージは、すべての観客自身の中にある「行こうとする○○」「……だった○○」そして現実の不安を呼びおこし、それは圧縮されて、正に爆発寸前の緊張感でラストシーンを迎える。そのネメッツの構成力は見事という他はない。しかし遂に爆発は起こらない。爆発は観客の問題であり、その圧力を内部にかかえこんだまま歩きつづけるということがネメッツの必然だったということもよくわかる。しかし戦後派であるネメッツ自身は何を選ぶのか？　ネメッツ自身は何とたたかうのか？　そのあたりが今だに僕の気にかかるところなのである。

■人形劇団《人形の家》旗上げ

＜人形＞は動くものではなく動かされて動くという造形物だから、きわめて大胆にデフォルメすることが可能であり、抽象化することが可能である。そのようなあらゆる可能性と芸術性をまともに見すえ、本格的な人形芸術をめざして「人形の家」という演劇集団が創立された。

そして創立公演に、アンデルセンの古典的名作ともいわれる『人魚姫』を寺山修司が脚色し、宇野亜喜良の人形美術担当、清水浩二の演出で登場させた。

＜人魚＞という人間でもなければ魚でもないさびしいかたわのマルドロールが、＜愛＞をえ、＜思い出＞を持つことができるかもしれない＜人間＞の世界に尾びれを痛む足に変身させ、それに生きようと必死になる。しかし、＜ことば＞を持たないマルドロールは、＜人間＞の世界でも＜ことば＞を交わすことのできないやりきれなさに耐えながら、＜ことば＞にかかわるものを求めて生きようとする。しかし、するという能動的な行為の一方交通のみで、されるということがないまま、泡になって「思い出は、思い出は……」というむなしい叫びをくりかえしながら消えてしまう。『人魚姫』のテーマともいうべき＜対話の可能性＞＜愛の永遠性＞といったものは、どんな世界で可能となり得るのであろうか。

わたくしたちはこれらのテーマを追求しながら『人魚姫』の公演を試みた。

なお、発起人は**寺山修司、藤子不二雄、石森章太郎、阿部進、高山英男、清水浩二**のメンバーである。

（9/25横浜・青少年センターホール9/23〜9/27京都・産業会館内シルクホール10/4〜10/6大阪・御堂会館10/12大阪、朝日）

渋谷区神宮前五の二八の七　TEL(409)六九八二、三九八三

●特集Ⅲ・可能性の鉱脈（その2）

キリアンと猫

――《支えがほしい》について――

松本俊夫

『支えがほしい』（A prop wanted）というちょっと風変りな映画をみた。チェコスロバキアの一九六三年度の作品であり、はじめは『ヨセフ・キリアン』という題がつけられていたという。

ヨセフ・キリアンとは、この映画の登場人物たちが、右往左往しながら探している謎の人物である。しかしキリアンなる人物は、結局最後まで登場してこない。それどころかキリアンとはどういう人物なのかも、なぜ人びとが彼を探しているのかもわからない。だいたいキリアンなどというのは、実在しているのかしていないのかもわからないのである。にもかかわらず、人びとはキリアンを探し、キリアンにどうしても会わなければならないと思っている。

この映画の主人公もやはりキリアンを探している。しかしどこに行っても、「さあ知りませんね」とか「最近はとんと見かけませんね」という返事しか聞くことができない。すると男は、またふらふらと別のところにキリアンを探してうろつきまわるのである。

こういう設定からすぐ想いだすのは、ベケットの『ゴドーを待ちながら……』である。この芝居の主人公エストラゴンとウラジミールも、ゴドーという正体不明の人物を待ち続けている。そしてキリアンと同様、ゴドーもまたいくら待っても現われない。待てども待てども相手が一向に現われないというモチーフは、『ゴドーを待ちながら……』以来ベケットが一生固執し続けてきたものである。むろんゴドーとはゴッドのもじりであり、ベケットの作品では、例外なく神（もしくは支え）を失った現代の人間たちが、深い精神的飢餓感にさいなまれながら、永久に悲惨な猶予の宙吊り状態の中を、もっぱら空しい思いで救いがくる日を待っている。

そういえば一九六〇年代のヨーロッパ映画には、こういうベケット的主題をもった作品が少なくない。ちょっと思いつくだけでも、ベルイマンの『鏡の中にあるごとく』がそうだったし、ルイ・マルの『鬼火』やアントニオーニの『情事』、そしてまたウェルズの『審判』がそういうモチーフの作品であった。『支えがほしい』も、その意味ではそれらと同じ精神的基盤のうえにつくられている。

しかし『支えがほしい』には、明らかに戦後の東欧に固有な体験がこめられている。私がそう思ったのはほかでもない。主人公の男がキリアンを探してあるビルの倉庫を通り抜けようとするとき、その片隅に沢山のプラカードと共に、大きなスターリンの肖像画が捨てられているショットが強調されていたからである。まさしくソ連共産党二十回大会以前において、スターリンはこの国においても絶対的な「支え」であった。しかしその「支え」は衆知のように、突然上からの手で外側からとり払われたのである。

誤まった支えが下からの手で内側からとり払われなかった非スターリン化が、その瓦礫のうえに新たな支えを見出しえなかったのは当然である。しかもチェコの非スターリン化は、ムニャチコらによって明らかにされたように、少なくとも一九六二年までは、むしろ実質上頑強に抑圧されていた。そのような「遅れた雪どけ」の暗さが、チェコの民衆に鬱屈した欠落の意識と、虚妄にも似た悲痛な願望をかきたてたであろうことは容易に推測することができる。

おそらくヨセフ・キリアンとは、そのような危機意識が生みだした幻影としての「支え」にほかならない。しかし新たな「支え」を再び外側に見出そうとするかぎり、キリアンは決してどこにももはや存在しないのである。あるいはキリアンをたとえ内側に探そうとしても、そう簡単には内なるキリアンを見出しえなかったのが、当時のいつわらざる状況だったことだろう。非スターリン化の過程で直面した現実とは、単に狭義の政治的カテゴリーの問題ではなく、もっと人間存在の根源的条件を問い直さねばならぬ問題だったからである。

その意味でキリアンを探すという行為は、明確な自覚をもつともたないにかかわらず、この寥々とした人間不在の瓦礫のただなかで、この世界が何を意味し、人間の自由と未来がどこにあるのかを、一人ひとりが自らの眼と手で探りあてるということを本質的に含んでいる。そこには一切の予定調和も、無条件的に他人との連帯をつくりあげるかにみえる絶対的な神話もない。しかも不在を自己の内部の問題として意識するとき、人は否応なく深い孤独の淵に立たされた己れの姿を見つめなければならないのである。

『支えがほしい』の主人公が、ふと立寄った貸猫屋で一匹の猫を借りるのは、そのような孤独を本能的に癒やそうとするほとんど痛ましいまでの衝動に根ざしている。男は契約書にサインをして、一匹のおとなしいブチ猫を借りて家に帰ってくる。そのとき猫は男にとって、いわばキリアンの代理物となったかのようにかりそめのなぐさめを与えたかにみえる。それほどまでに男が渇いていることを、この場面はかなりよく表現していたと言ってよい。

ところがここに奇妙な事件が起こるのである。男が猫を貸猫屋に返しにゆくと、確かにあったはずの店がない。場所をまちがえているわけでもないので、貸猫屋は完全に蒸発してしまったのである。しかもおかしなことに、近所の人は誰もが口を揃えてそんな店は知らないという。そんな店ははじめからなかったし、だいたい貸猫屋だなんて冗談を言うのもいい加減にしてくれというわけである。男は全くのところ狐につまされたように混乱してしまう。しかし、男が

夢を見ていたのではないことは言うまでもない。男の鞄からはちゃんと例のブチ猫が首をのぞかせているからである。

あったはずのものがない――、しかもさっぱり理由がわからないという蒸発現象は、最近ではアントニオーニの『欲望』などにもみられたものである。写真にはっきりブローアップされた殺しの現場からは、まるで白昼夢でもみているように、死体は忽然と消えてしまっている。ここには現代では物的証拠がかならずしも存在の確証とはなりえないというモチーフが横たわっている。事実確固とした存在の実感が、突然霧のように消失してしまうという体験は今日かならずしも珍らしいものではない。むろん自分自身も含めて、存在の不確定性という恐怖のミステリーを生きなければならなくなっているのが現代人である。人はその不安から逃れようとして「支え」を求めようとする。

しかし『支えがほしい』の主人公がそうであるように、今日では「支え」として手に握ることのできるものはせいぜい一匹の猫ぐらいのものでしかない。しかもその猫さえが、自己の所属すべき場(=支え)を見失って宙吊りにされている。その意味では男と猫の間には、一種の皮肉な相似関係があることも見落すわけにはゆかない。所属性がないということは存在から疎外されているということであり、それは迷える小羊として、「支え」を失ったこの混沌たる世界の荒野に投げだされていることを意味するからである。

したがって男が貸猫屋を探す行為は、そのままキリアンを探す行為とダブってくる。男はまず役所をたずねるのだが、役所の台帳にもそのような貸猫屋は登録されていない。途方に暮れた男は、役人から「それにしてもなぜ猫などを借りたのか」と聞かれて返事に窮してしまう。彼自身は自分がなぜ猫を借りたのか、その深い理由はわからないからである。すると役人は「理由がなくて借りたのなら借りた方が悪い」と言って男を非難する。ちょっと『審判』の裁判所を思わせるような場面である。

そういえばこの役所というのが奇妙な非現実性をもった建物で、たとえば役人たちはこの役所の廊下で、自由自在に自転車を乗りまわしている。むろんそんな役所があろうはずはなく、それが何かのメタフォアであることは明らかである。私はかつて『審判』の裁判所を、「異邦人Kの眼に映った虚像の体系全体としての存在のイメージ」だと書いたが、『支えがほしい』の役所も、やはり男の眼に映った「支え」のない世界の不条理のイメージにほかならない。

男は結局タライまわしにされて、七十二番という部屋にやってくる。その部屋は何一つないガランとした広間で、壁に沿っていくつかの椅子が置いてあり、およそ十四、五人の人たちがじっとうずくまっている。男は彼らの視線を一斉にあびて一瞬ためらうが、やがて意を決して片隅の椅子に腰かける。しかし部屋は妙に重苦しい雰囲気に包まれ、誰一人何もしゃべろうとしなければ、何かが起きるというわけでもない。彼らは四角の輪をつくるように向かい合ったまま、ただお互いの様子を盗み見ながら、じっと何かを待ち続けるだけである。

こんな中にいれば、その息苦しさに耐えられなくなったとしても不思議ではない。遂にその中の一人が窓にかけよって外の空気に触れようとする。しかし窓はただの「みかけ」の窓でしかなく、窓をあけた向う側はぴったりレンガの壁で閉ざされている。まさにサルトルのいう「出口なし」の状況であり、そしてまた「視線の地獄」

ある。

ここには「支え」のない孤独な人たちが、一方では閉ざされた状況に追いやられ、他方ではお互いに猜疑や不信の視線を投じ合いながら、それによって二重の地獄にのたうつイメージが鮮かにとらえられている。むろんそこにはスターリンの死後、「遅れた雪どけ」に至るまでの暗く歪んだチェコの独自な状況がふまえられているにちがいない。しかし外からと内からの二重の地獄に苦しんでいるのは私たちとても同じであろう。私たちはしばしばお互いにそれをごまかし合っているという意味で、むしろ三重の地獄の中にいるのかもしれない。

男はいたたまれなくなって部屋をとびだしてゆく。しかし長い廊下を一目散にかけぬけてゆくとき、何と男の眼を刺すようにとびこんできたものは、左右の扉という扉に、はっきり刻みつけられたキリアンという文字である。男がいた七十二番の部屋も、同じくキリアンに所属していたであろうことはまず間違いがない。

私はここでとっさに二つの映画の二つのシーンを想いだす。一つは『審判』にでてくる画家ティトレリの部屋である。Kがティトレリの部屋の向うに、扉一つへだてて裁判所の事務室を眼にしたとき、Kが味わわなければならなかったショックと、この映画の主人公がここで受けたであろうショックには似たものがある。

またいま一つは『鏡の中にある如く』で、神を待ち続けていたコーリンが、まさに神を見たと思った瞬間発狂するシーンである。コーリンはそこに奇怪な姿をした醜い大蜘蛛を見たのである。コーリンがあれほどまでに待ちのぞんでいた神が蜘蛛として現われたとき、突然彼女を襲った戦慄的なめまいと、ここでこの映画の主人公を襲ったであろう恐怖の錯乱には似たものがある。

むろんこれら三つの作品の三つのシチュエーションは決して同じではない。しかしそれらには明らかに一つの共通したイメージがあ

ることも事実である。そこにはいずれも主人公の内的生活を決定的に支配していた超越者の、全く意外で残酷な裏切りがあり、そのことをはじめて知った主人公の、うちのめされんばかりのショックと絶望がある。そしてそのショックと絶望は、現代の人間が現代の何たるかを身をもって知らされたとき、避けがたく直面しなければならなくなる本質的な体験にほかならない。むろんその際現代の何たるかとは、人間から一切の「支え」に対する幻想が無残に奪いとられたむきだしの実存であり、なおかつそれだけに深い孤独にひしがれた人間が、生きるためにはほとんど本能的に何らかの新たな「支え」をまさぐらざるをえない状況である。

『支えがほしい』の主人公は、その後いっそう虚ろな表情を露わにして、ある日あるビヤホールに例のブチ猫を抱えたまま現われる。すると何気なく腰かけたテーブルのそばで、二人の紳士が何やら高尚な(?)問題を論じ合っている。「人間と動物のちがいは何だと思うね」「理性かな」「いや服従だよ」……そんな会話が聞こえてくるが、二人の容貌や態度からして、彼らがインテリであることはまちがいない。とりわけ「いや服従だよ」と言った方の紳士は、ちょっと常人とちがう毅然としたものを感じさせて、たちまち男の心を強くとらえてしまう。

男はしばらく紳士の方に気を奪われていたが、ふと思いついたように立ちあがり、つかつかと紳士に近づいていきなりこう聞くのである。「もしやキリアンさんではないでしょうか」――。紳士は一瞬けげんそうに男をみたのち、「いいえ、ちがいます」と答え、やや間を置いてそそくさと席をたとうとする。そのとき思わずドキリとするようなことが起こるのである。紳士が立ちあがると、男のそれと同じように、その鞄からやはり一匹の黒猫の頭がのぞいているのである。紳士は猫の鞄をもったまま、男に背を向けて広いビヤホールの奥へ奥へと消えてゆくのだが、途中画面はそのまま徐々に真白になり、映画もそれで終るのである。

この毅然とした紳士もまた、男と同様どこかの貸猫屋で猫を借り、男と同様蒸発した貸猫屋を探してうろついていたのだろうか。むろんそうであろうし、したがってまた紳士も同じくキリアンを探していたにちがいない。仮面の裏に仮面とは反対の素顔をみる意外性と、一瞬男の孤立した内部世界が、広く人びとのすべての内側にも見えはじめ、しかもそれらがばらばらに閉ざされているという恐怖のイメージを受けることによって、この映画のラストシーンはひどく強烈である。

『支えがほしい』はヤン・シュミットとパヴェル・ユラチェックという最も若い世代に属する二人の監督が、共同演出でつくりあげた作品という。シュミットやユラチェックが他にどのようなフィルモロジーをもっているかは、私の手持の資料には載っていないのでわからない。ただ一九六三年製作といえばネメッの『夜のダイヤモンド』と同じ年の作品であり、そのあたりから六五年頃までに起こった〈チェコ・ヌーベル・バーグ〉の先駆的作品であることはもちろんである。事実『支えがほしい』には『夜のダイヤモンド』ほどの鋭さはないが、その根には明らかに共通した精神的状況がくすぶっている。そしてその精神的状況は、私たちが日々体験している〈いま・ここ〉のそれとくらべて決して遠くへだたったものではない。

●特集Ⅲ・可能性の鉱脈（その2）

ニューヨークの血

――ニュー・アメリカン・シネマと映画――

西江孝之

――「こんな音楽は私でもつくれる。」
――「勿論そうですよ。しかしあなたは決してつくらないでしょう。」（ジョン・ケージ）

血の色をした映画

アンダーグラウンド・シネマはさながら眩い星雲を思わせる。それは一九五〇年代から六〇年代の現在にわたってかたまりになってあらわれてきた。日本で上映された作品をみただけでも、それらの作品の内容と表現は実に多様な展開をしめしている。

シュール・レアリズム風の作品もあれば、色彩と形の動きを追求した作品もあり、なかにはNGカットに白味や黒味をまぜて編集したような作品もある。賑々しく華かで規格化されていない。しかしそれらの作品には独得の自由な感覚があふれている。自分のいいたいことだけをいうのだという精神があふれているのだ。

アンダーグラウンド・シネマのこうした作品をみる人はとまどったり、思わず笑いだしてしまったり、あるいはなにかだまされているような錯覚におそわれる。そしてきっと思うに違いない。

――こんな作品なら自分にも作れる。

反逆と自由の精神こそアメリカの血、アメリカの芸術、アメリカの声であるべきであった。しかしブルジョアの夢とモラルの罐づめ工場ハリウッドは決してそうした映画をつくらなかった。反逆と自由を思想的本質とするアンダーグラウンド・シネマだけがそれをやっているのだ。

ジョナス・メカスの『樹々の大砲』（六一年）やケネス・アンガ

ーの『スコピオ・ライジング』（六三年）、そしてカール・リンダーの『悪魔は死んだ』（六五年）などがそれをはっきりしめしている。これらの作品に共通していえることはいずれもいわずにはおれない強烈な自己主張の叫びをいっさいの束縛や禁止を破ってあげていることだ。

これらの作家たちは映画の創造行為における非妥協性をかたく心にきめていて、そして恐れることなく映画に自己を投入している。

彼らがドルの支配に飼い慣らされることはない。不屈のエネルギーとパトスに満ちあふれている。だからこそ、そこにアメリカでなければでてこない映画、若々しく荒々しいアンダーグラウンド・シネマの思想的本質と骨格が力強くつくりだされたのだ。

ジョンソンはいまのアメリカを「偉大な社会」とよんでいる。そうだ。そこではいま二十四州六十八都市にわたって黒い力の波がわき起っている。ベトナム帰りの黒人の一挺のライフル銃が一個小隊の州兵を釘づけにしているこの事実はアメリカの解放にとって示唆的である。そして映像の氾濫のなかでのアンダーグラウンドのすぐれた作家の飢餓状況こそこの〃繁栄のなかの荒廃〃と通じるものがある。

メカスの『樹々の大砲』は閉塞しているアメリカ下層社会の白人と黒人の心のふれ合いを描いている。アメリカが誇る三つの徳目——個人の成功、国家の栄光、家庭の堅牢の実態が容赦なく暴露されている。

縛りあげられた自由のアメリカ。幻想でしかない偉大な社会のイメージが強力に粉砕されている。アンガーの『スコピオ・ライジング』では男色パーティによって生を確かめ、その生を極限まで自らおいつめることによって死に突進していく若きモーター・サイクリストたちを描いている。死とエロス。生命の完全燃焼。青年の柔らかい心と生命力崇拝は徳目の支配する現実を拒絶し、死の驀進でそうしたアメリカを引き裂いている。リンダーの『悪魔は死んだ』はハリウッドがふりまくブルジョア・モラルとマス社会に埋没したセックスの微温的なイメージを縛られた男のジーパンを切り裂く鋭いナイフの一閃によって引き裂いている。

このようにメカスやアンガーやリンダーはテーマや方法はちがっても「偉大な社会」がそれを描くことを禁止し、またハリウッドが描こうとしないアメリカの暗部や人間の内部の深層に目を向けて彼らの〃アメリカ〃をえぐりだしているのだ。そしてその格闘の果ての彼らの独自な芸術表現は深部の輝きと独自の文体をもっている。

ここに、アメリカと世界はハリウッドと敵対し、訣別し、それを突破した映画をもつことになった。それはまさに〃血の色〃をしている。

独自な文体の模索

アンダーグラウンド・シネマは他のあらゆる運動がそうであるように先駆的な試みと模索の時期をもっていた。それは魂の自由と冒険を目ざす世界の前衛的な実験映画の潮流にまでさかのぼることができる。前衛的な実験映画は支配的な慣習化された映画に対していつも作家とは何か、映画とは何かを創造的に問いつめるものであった。

アメリカのアンダーグラウンド・シネマは四十年代にマヤ・デレ

ンによって、五十年代から六十年代にニューヨーク派の独立プロ作家たちによってその端緒をきりひらいた。個性的な新しい文体のための試みやアメリカの恥部を描くことはハリウッド映画のしないことだった。何故ならばそれが〃魂の詩〃（メカス）だからである。

マヤ・デレンは『午後の網目』（四三年）や『陸地で』（四四年）などの作品で夢と現実との変換や自分がふたりいるような奇妙な情念を実験的な手法で描いた。

ある家を訪れて室内に入ると誰かいた気配がするのに誰もいない。待つうちに眠りにおちて夢をみる。その夢のなかの奇怪な世界が内面をみつめる映像の文体で描かれる（『午後の網目』）。『陸地で』では海からうちあげられた女が木を登っていくとそこは宴会場であり、人々が着席しているテーブルの上をはいずりまわる。かと思うと肉体が空にすいあげられたり地にすいこまれる感覚の幻覚と現実との裂目に展開するシュールな世界。ここにあるのは映画を純粋に個人の詩として追求し、内部を記録する独自な文体を創造する試みであった。マヤ・デレンの作品にはあきらかに二十年代～三十年代ヨーロッパの実験映画の影響、わけてもデュラックの『貝殻と僧侶』やコクトーの『詩人の血』などの影響がみられ、それを継承して発展させている。

こうしたヨーロッパ・アヴァンギャルド映画の影響は、その後のアンダーグラウンド・シネマのすぐれた作品にみることができるもので、現代の恐怖を視覚化したロバート・ヴィッカリの『腐蝕の布目』（五七年）の文体にも見出せる。誰もいない真昼のビル街。空襲を思わせるサイレンとともにひとりの男がシェルターに逃げこむ。そこでのトランプ遊びのイメージはマン・レイの『サイコロ城の秘密』を思わせる。窓外をみると少年たちがピストルを撃ちあいひっくりかえったりするシーンは白昼夢のような恐怖をよく表現していて、原爆時代に地下壕への退避訓練をしているアメリカ人の内面の視覚化という点でも興味があった。

アンダーグラウンド・フィルムにおける新しい文体の創造ということではヒラリー・ハリスの『ダンスの主題の九つのバリエーション』（六六年）にもふれておかなければならない。この作品の場合にはもうヨーロッパ・アヴァンギャルドの影響の直接的痕跡はみられなくてダンスを踊る女を、彼女の起きあがるアクション、まわるアクション、踊る手足や腰のアップをあらゆる角度から大胆に美しくとらえて独創的な映画のダンス空間を見事に創造していた。

またアニメーションの系統ではスタン・ブラッケージの『モスライト』や『序曲＝犬・星・人』（六一年）、ハリー・スミスの『初期の抽象映画』、スタン・ヴァンダービークの『ブレス・デス』の実験に特徴がある。

『モスライト』はカメラを使用しないで蛾の羽を透明なフィルムに貼りつけて現像している。『ブレス・デス』はコラージュ・アニメーションの成功した試みだし、『序曲＝犬・星・人』はレン・ライやマクラレンのようにフィルム面に直接搔き傷をつけて表現している。フラッシュ・モンタージュのところどころにヌードが出没したりして妙な夢幻とエロティシズムがある。この作品はプログラムによれば「宇宙についての叙事詩的なビジョン」だそうだが、みたところではどうにもNG集のような感じで、しかし使いものにならないフィルムでもこうして大胆にあつめて長い長い黒味や白味とまぜて使うとそれなりに自由奔放な感じがでてくる。一種の才能であろ

うか？　これに比べれば『初期の抽象映画』はオーソドックスで純粋に色彩とフォルムの動きを煮つめていてネオンのような効果による幻想的なイメージの鮮烈な輝きはすぐれている。こうしたアニメーションの実験の試みはハンス・リヒターの『リズム21』、アンリ・ショメットの『反射と速度の遊び』『純粋映画の五分間』（二五年）、レン・ライの『カラーボックス』『虹の踊り』（三五年）につながっている。

マヤ・デレンやこうしたハリー・スミスらの作品はいわば制約から離れて自分のモチーフをつらぬくプライベート・フィルムであることを第一義としている。作家としての〝私〟の詩的表現である。

これに対してオフ・ハリウッドのニューヨーク派の作家たちの場合は表現意識をつき動かしている社会意識に特色がある。彼らは資本の束縛から作家の心を自由にするためにインデペンデントなプロダクションをつくって映画を製作した。

ライオネル・ロゴージンは『バワリー二十五時』（五四年）で失業したアル中の浮浪者のどうしようもない寂寥感をえぐった。ジョン・カサペデスは『アメリカの影』（六〇年）で、シャリー・クラークは『クール・ワールド』（六三年）でマンハッタンやハーレムにおいつめられて生活している黒人たちの差別と貧困の日常を描いた。またジョセフ・ストリックは『野蛮な眼』（六〇年）で離婚したばかりの神経の高ぶった中年女の目でみた倒錯した都会生活を描いた。この作品にはニュー・アメリカン・シネマの先駆的な作家として知られるシドニー・マイヤーズが協力している。彼は『静かなる人』（四九年）でハーレムの黒人少年を苦しめる差別をドキュメントしている。

これらの作品に共通の特徴はニュー・アメリカン・シネマ独特の即興演出である。彼らは人種差別や貧困、都会生活の狂態をテーマに、そこに生きる人々の感情や行動を底深くドキュメンタリズムでとらえた。ハリウッドにもスタンリー・クレーマーの『手錠のままの脱獄』（五八年）のような作品もまれにあったが、それはひとつの手錠につながれた白人と黒人の脱獄囚のイメージで状況を指摘するドラマにとどまっていた。ニュー・アメリカン・シネマの方は〝人間はいったいどうなっているのか〟という問いから出発して、社会的歪みを告発する問題の掘り下げは一層鋭かった。

このようにアメリカ社会の恥部をえぐるオフ・ハリウッドのインデペンデント・フィルムは、内発的な自己表現である実験的なプライベート・フィルムとともにアメリカ社会に生きる自分を作家として創造的に発見し形成することによって、そこにもうひとつのアメリカ映画を生みだしつつ、アンダーグラウンド・シネマの芸術的開花を準備したのであった。

映画の〝アメリカ〟発見

ジョナス・メカスの『樹々の大砲』は胎動期のアンダーグラウンド・シネマが追求してきたこうした実験性と社会性を見事に統一して、高度の芸術的結実の輝きをみせた作品である。それは六十年九月メカスがロゴージンやクラークらとともにうちだした「血の色をした映画」のための「アンダーグラウンド第一宣言」の作品による展開の端緒をひらいた。

この宣言はそれまでバラバラな動きであったアンダーグラウンド

・シネマに理論的な支柱をあたえ、運動の結集と展望をきりひらいた。ニューヨークにフィルム・メーカーズ・コーポラティブを設け、登録作家は百五十名を数え作品の自主配給も開始した。

この宣言と運動の結成の直接的力は彼らのそれまでの苦闘に加えて、ハリウッドの制圧を脱して前にでようとする激しい衝動と芸術創造の鮮烈な意識と行動であった。また当時の既成の映画をうち破る国際的な若い映画の波の刺戟もあった。リチャードソンを中心とするイギリスのフリー・シネマ。レネエ、ゴダールらのフランス・ヌーベル・バーグ。フランチェスコ・ロージらのイタリアの動向。そしてワイダ、カワレロヴィッチのポーランドやカラトーゾフらのソ連雪どけ映画の抬頭。しかしここで重要なことは、アメリカのアンダーグラウンド・シネマがこれらの世界の新しい映画潮流に比べてその実体の形成と作品展開の方法において決定的にちがっていたことである。ヨーロッパやソ連の若い映画人は既成のプロダクションやスタジオで蜂起したのであった。しかし彼らは最初からハリウッドと敵対し、これを攻撃し、もはやカサペデスの失敗はくりかえしてはいられなかった。彼らはすすんでハリウッドの外に創造の拠点をつくった。

こうした苦闘が、しかし今度は宣言と運動の自覚によって再び開始された。

そこに芸術的開花がもたらされた。

ニューヨークからメカスの『樹々の大砲』、東部からアンガーの『スコピオ・ライジング』、リンダーの『悪魔は死んだ』などの作品が次々にうちこまれた。

これらの作品はいずれも言わずにはいられないことが表現のなかにぎっしりつまっている。いずれもすぐれてアメリカ的作品である。そしてこれらの作品がアンダーグラウンド・シネマの骨格を形成している。アンダーグラウンド・シネマという名称はいまなおハリウッドが支配的な映画状況からする理由ある名称だが、これらの作品はその名を攻撃的で誇りあるものとして世界の前におしだした。

『樹々の大砲』はアメリカにひそんでいる人間の生存にとっての重大な問題の所在をさししめしている。人々は自分の生きた感情を手にとって味わうことができない。屈辱の日常は貧しい白人と黒人にとって同時にある。焦燥の発作におそわれているグレゴリーとフランセスの白人のペア。ベンとその若い妻の黒人のペア。彼らは友情をもって生活していた。四人で一緒に食事をするシーンもでてくる。しかしフランセスは自殺してしまった。映画はこの「フランセスは何故自殺したのか」というグレゴリーのいたたまれぬ苦悩の問いを軸にしている。黒人夫妻は屈辱的な貧困の生活を余儀なくさせられているのだが、すべてを奪われている故にふたりの愛とこまやかな感情の交流に相互のより所をみいだしている。貧しい彼らの室内でのシーン。若い妻君が急に踊りはじめる。やがてベッドの中のふたり。その愛の行為を足もとの方から撮っている。足裏もうつっている。この描写ほど美しいものはない。また止っている貨車と黒人カップルのイメージ。妻君がみていて、夫が何度も止っている貨車に飛びのっては別れていく真似をする。貨車にゆられて乗っているアクションもしてみせる。メカスはおいつめられた生活行為の中に白人や黒人の苦悩をみると同時に、黒人にひとつの健康な姿をみている。メカスの透徹した眼は鋭く彼らの人生の深層をみぬいて日

常の本質をつかんで描写している。人種差別。弾圧される反戦デモ。貧困。金と権力への怒りといらだち。これにアレン・ギンズバーグの詩の朗読も入る。シーンは素抜けフィルムで区切られていてその白光が一層イメージを鮮明にし、詩的な緊張を高めている。

ジョナス・メカスは「本当は誰もが心の中にひまわりを持っている」ことを確信している。だからこそこの作品は深い絶望と愛と怒りでせめぎあっている。これはメカスの〝私のアメリカ発見〟（マヤコフスキー）だ。その表現意識はブニュエルの『黄金時代』（三〇年）や『糧なき土地』（三二年）に通じる高貴なものをもっている。

『スコピオ・ライジング』はホッド・ロッダーといわれるモーター・サイクリストの性の死の神話を圧倒的な迫力で描いている。人間の生存の本質がここでは倒錯したセックスと死への志向のロマンティシズムにおいてとらえられている。プレスリーやリトル・ペギーマーチの歌。「乱暴者」のマーロン・ブランドやキリスト、ヒットラー、ジェムス・ディーンの男色的イメージ。熱狂的な行為が長年きたえたしたたかな腕でシュール・ドキュメンタルにとらえだされる。

『悪魔は死んだ』もまた倒錯したアメリカ文明に一撃をくらわしている。女が男を縛りあげて凌辱している。ここでは人間はバラバラな淫猥な部分に解体されて表現されている。男の口の中に無理やり肉やグリンピースがつめこまれたり、唇に股が合成されたりする。マス・プロ社会でみたされた食本能と性本能が悪夢の中で逆転して恐怖と恍惚の隠湿なイメージとなって表現されている。あえぐ青白い男の顔を人体スクリーンにしてスライドが映写されたりもする。アンガーが映画の伝統に根ざした独自な文体をつくっていると、リンダーの文体は非連続の連続、モンタージュ破壊のモンタージュでアブストラクトな独自な文脈をつくった。両方とも鬱屈した状況を暴力的なさわぐ血でつらぬいている。そこには緊張した強烈な魅惑と幻滅の悲劇の感覚がある。

これに対してロバート・ネルソン『このスイカ野郎』は太陽の下での狂気のハプニング。セックスが快楽から強迫観念に変貌するのをイメージの芯にして笑いとバイタリティのおっかけの魅力で描ききった喜劇である。スイカがひとりでころがりだして、内臓をさらけだしたり、女と性交したりする。終いにはスイカが男どもをおいまわす。

この映画の中で芝生の上のスイカをじっと無言で長々とみせるシーンがある。観客はそれをみてざわめきだし笑いはじめた。それは噂にきくアンディ・ウォーホルの『眠り』や『エンパイヤ・ステートビル』を思わせる。それはいわば一カット・ワン・シネマの作品だそうで八時間据えっぱなしのカメラがただ眠りつづける男の横顔とか、突ったっているエンパイヤ・ステートビルを撮影しているのだそうである。ここまでくるとこれはまったく映画の伝統は勿論、映画そのものの概念からも切れている。ウォーホルの絵画『ジャッキー』『キャンベル・スープ』と同じようにそれは考え方としては日常の断片を無感動、無機的にほうりだしているのである。感受性に対する完全な自己制御というよりかは、むしろアパシーに近い。いつまでも静止した画面が編集もせずに投げだされている。あっけらかんとしていてアメリカ文明の一表現といえるかもしれない。ウォーホルはこれに続いて『チェルシー・ガール』で複数スクリーン

を試みているそうだ。

またスタン・バンダービークは映画環境そのものの造形を企図してエキスパンデット・シネマを試みているとのことだ。

ポール・シャリッツのサイコデリック・シネマというのもでてきた。そのピークをいくといわれている彼の作品『光線・鉄砲・菌』（六六年）をみた。最初長い白味の間にほんの一コマか二コマの黒味が断続的にあらわれる。それがやがてうすい赤、青、黄色などのうすい単色の画面の連続になる。これが十五分も続く。何か色紙をみているようで光の刺戟に馴れてくると退屈してしまう。「この映画があればＬＳＤが廃物になるかもしれない」なんていっているのはまったくおめでたく平和なことで、しかしその皮相な生理的な刺戟の裏にはニヒリズムが忍びこんでいる。

映画の革命

アンダーグランド・シネマの新しい試みとその層のひろさには何がでてくるか予断を許さないものがある。ふり返ってみると映画史は映画の革命が革命的な社会意識と作家の深いところで結びついたとき衝撃的な作品を生んだのである。

エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（二五年）は革命の不屈の呼びかけを二十年代ソ連の芸術革命の成果を主体化してつくられた。ヴェルトフのドキュメンタリズム。メイエリホルドの演出理論。マヤコフスキーの詩法などがそれである。『戦艦ポチョムキン』は世界中に工場ポチョムキンを呼びかけ、映画ポチョムキンとして芸術における反乱の意識と革命的エモーションの拠点となっている。

またブニュエルの『アンダルシアの犬』（二八年）と『黄金時代』はシュール・レアリズム運動の映画的展開として、閉ざされた人間の意識の全面的な解放をめざした。それは現代に生きる人間の意識に提起された映画の正当な要求である。ブニュエルのこの映画の思想と方法は現代映画になお本質的な展開力をあたえている。

現在アメリカにすすめられているアンダーグラウンド・シネマの実験はそこに豊かな多様性と玉石混こうの賑やかさをもっていて、そのひとつひとつは勝手気儘な方向にすすんでいるようにみえる。しかしそのなかにはすでにみてきたように映画の慣習化された概念と創造を変える本質的因子をはらんでいる。

それは芸術のあらゆる先端的な動向をおしすすめ、〝映画〟そのものに突きつけることによって映画そのものにインパクトをあたえている。

現在の世界の映画の動向は脱出口をもとめて図体ばかり巨大化していく傾向にある商業主義映画と、芸術というとバレーの『白鳥の湖』のお家芸にくっついて歩いているかのソ連映画に代表される支配的な傾向がある。このとき、アメリカに星雲のようにわきおこったアンダーグランド・シネマは際だっている。

その映画の実験がもたらすものがひとつの確固とした時代意識を形成するかどうかは、また私たちの課題でもある。

〝血の色をした映画〟というこの輝く叫びは、私たちの創作行為を問う声である。

広島のなかの映画をみる眼

――《まだ見ぬ街》と《ユンボギの日記》を上映して――

森　弘太

『まだ見ぬ街』（野田真吉作品）と『ユンボギの日記』（大島渚作品）は、映画の空間表象喚起力の新しい方法を示してくれたことで、わたしには、学ぶところの多い作品である。一九五九年前後以降の運動が、ストーリー主義の否定が安易な事実記述や、「現代の映像」流のドキュメントに変質し、政治主義の否定がモダニズムをおびただしく氾濫させている状況を生んでいる中で、この二作品は映画の空間ということを両極端な方法で示してくれた。

『ユンボギの日記』が時間の世界にあくまで密着したまま、映画的空間を喚起し、歴史への姿勢を強烈にアプローチするのに対し、『まだ見ぬ街』は、長崎という街を、非実在の街として切りとり、それを構成、編集しながら、だが、結果としての作品が、否定されるべき現実の街として、日常と現状の否定の実在の街として具現されてくる。なぜ、一片のスチールがリフレーンされる中に歴史への姿勢がアプローチできるのか、なぜ、非実在の街を切りとりながら、そこに現実が表象されてくるのか――それを表現しえた方法構造と意識構造こそが問題なのだが、そのことは別の機会にゆずらしていただくとして、わたしは、この二作品を、従来の、あの安易な、政治的教育映画を根底から変質させて圧倒的に映画プロパガンダの機能を、更に内容においても具現した作品と考えて、わたしたちはこの二作品を広島で、巡回上映して歩いた。

わたしと、早大生大野君と中国新聞社編集部の海老根氏は、『河 あの裏切りが重く』の完成広島試写会準備のために、今年の一、二月の二ヵ月間広島で、映画に関心を持つ、あらゆる人たちと会った。

まず、わたしたちの知ったことは、メージャー作品を観る不特定観客層の他に、政治と歴史、実験には興味を示さず、芸術映画の存在を信じている保守的な鑑賞グループと層、それに対立して、『代々木』の文化組織「映画サークル協議会」の周辺で構成される層、その間をぬって、「映像」「8½」「松本俊夫」「石堂淑朗」「フェリーニ」「アントニオーニ」「空間」なる単語を機関銃のごとくとばす一派と層――（だが、この層はアントニオーニ以外、あまり作品接していなかったが――）この四つが、人口五十万の地方都市広

島の中で、画割のように区分されていることを知った。

わたしと大野君と海老根氏の三人は、映画について、広島でいくらディスカッションをしても、鑑賞の機会が皆無に近いところでは、話自体が進まない、とにかく、観てもらおうと、急遽、東京から、前記二作品を取り寄せ、映写機と会場の準備さえしていただけば、無料で上映しますと、出来る限り広くよびかけた。

『ユンボギの日記』も『まだ見ぬ街』も、その映画はよく知られていたので、実のところ、引く手あまたになると予想していたのだが、問合わせの内容は、ほとんど〝本当に無料なのか〟〝なぜ無料なのか〟〝無料はいいが、映画会で何か政治的な宣伝を考えているのではないか〟〝無料で提供するというグループは一体どういう内容のグループなのか〟……そういった無料ということからその動きを詮索する問合わせが殆んどであって、実のところわたしたちは、その説明に全く困ってしまった。

広島巡回映画会の中から、いくつか報告してみたい。

ある小学校の先生は、『ユンボギの日記』を生徒に読んで聞かせたとき、生徒が感激したので、映画も是非、観せたいということで上映日時をその場で決めたのだが、数時間後に、監督大島渚ということから、映画の思想内容を心配する電話がかかり、改めて会うと……わたしの独断ではゆかないから職員会議で計りたい……先生は、もう観る必要もないほど詳細にテーマとストーリーの解説を求めて、本当に大丈夫でしょうね、と念をおして帰っていった。海老根氏もまた、後で先生が困ることにでもなると大変だから無理をしない方が……と心配をはじめるし、とにかく、先生は完全に、部落と大島渚アレルギーにかかってしまった。数日後の夕方突然、明朝九時から上映したいという電話がかかり、翌朝他の予定を延期して、わたしたち三人は、市内から車で四〇分ほどの郊外の小学校へむかった。

木造の講堂に暗幕を張り、映画会ということではしゃぎまわる小学生二〇〇人に迎えられて上映を始めたが、しかし、最後まで静かになることはなく、ますます賑やかになり、最後には学芸会の休憩時間のような様相を呈して終えた。先生は、自分が映画を観ることより生徒の反応の方に気を遣い、映画が判らなかった子供たちに失望していいのか、これでよかったといっていいのか、なんとも言い難い表情を見せていた。わたしたちは、無料であることの約束の念を押され、丁寧に礼を言われて小学校を辞した。しかし、悪くした場合職員会議とか校長あたりからの反発も予想、覚悟の上で、上映会を決行してくださった、わたしたちと同年輩のその先生に、底ぬけに明るい連帯感のようなものを、わたしたちはいまも抱いている。

わたしたちは「映画サークル協議会」に話をもちかけた。事務局で相談してみたいという返事の後、自分たちの組織で上映する前に事務局のグループで一度見せて欲しい、本当に無料でしょうかという返事が来た。

会場に当てられたのは、ドストエフスキーの小説にでも出て来そうな旧いビルの屋根裏にある十畳ほどの部屋だった。一〇人あまりの人たちとともに上映を終えて、雑談は、まず事務局長のK氏の〝『ユンボギの日記』は良かったが『まだ見ぬ街』は、テーマもストーリーも判らない、作者の遊びだと思う〟と、相当はっきりした発言から始ったが、こ

のK氏の発言は予想された発言だったと言えば、彼らに失礼だろうか。…「あの場面が、良い悪い、一柳慧の音楽が不愉快である、音楽はいい」……等々という発言などがあったが遂に、二作のモチーフについて、表現方法の関する話題は出なかった。わたしの『河―』を期待して観に行き、後でのシンポジウムにも参加しますと、かれらははっきり言ったが、わたしは会場では彼らの顔に出会わなかったし、シンポジウムには一人も来なかった。そして、いつ迄待っても「映画サークル協議会」主催の上映会の申込みは来なかった。

映画会に立会うことの、このように苦しいことを経験したことはなかった。それは、朝鮮学校の際で、中、高等部の学生が二〇〇人あまりと一〇人の先生で上映会をもった時のことである。早めに行って、壁に白布を張ってスクリーン作りをしていると、半数の一〇〇人近い女子学生は、わたしたちのことをお客様と言いお客様を迎える習慣としてチョゴリの正装で会場に現われた。加えて、かれらの会話のすべては朝鮮語で、わたしたちにはサッパリ判らない。…食堂に充満するキムチの臭い…。わたしも大野君も海老根氏も、その雰囲気に圧倒されてしまったことから、広島での忘れることの出来ない晩が始った。

かれらの礼の言葉、わたしたち三人の自己紹介、作品、大島渚、野田真吉両氏の簡単な説明を終えて、まず『まだ見ぬ街』から映写をはじめた。こういう映画に慣れていないかれらは、とまどっていた。しかし、長崎の、未解放部落を背景とする画面、あるいは情緒と感情移入を拒否する一柳慧の音楽に、とまどっていながらも、かれらにとって、このまったく未知のスタイルと印象をもつ映画を観ることへの緊張感は、どのように説明していいか判らぬが、映写機の音とからんで、わたしたちははっきり感じることが出来た。かれらは、スクリーンに対して実にアクチブなのである。

次に『ユンボギの日記』の上映に移った。ところが、映写開始後五分もたたないころ、会場に当てられた食堂に、すすり泣きが聞えてきたのである。上映時間四十分の作品で、まだプロローグが始まったばかりである。一〇分一五分……スクリーン上の内容の展開とは無関係としか思われないのだが、すすり泣きが次第にはっきりと泣き声になってしまったのである。映写機の横にいる私達からは、生徒は後姿しか見えないのだが、映写機のランプの光の中に見える先生の顔には、ハッキリとこらえきれないような涙が、拭われることもなく流れていた。どうしたというのか――大野君も海老根氏もわたしも、その雰囲気にのめりこむように理由の判らないまま涙が出てしまっていた。――ふと気づくと、今度は会場は静まりかえっていた。それは、大島渚氏が、情念をこめて追求したのであろう、日本人の朝鮮侵略の責任を正面から叩きつけている箇所であった。息を呑まれたように静寂で、会場はナレーターの声と映写機の音だけであったが、再び誰をも何をもはばかることのないような泣き声が、遂には、一つのうなりの塊りのようになってしまい、上映は終った。大野君は、ボソッと、広島に来てよかった。というと、スクリーンの前に走り、紅潮した顔でインターをうたいだした。インターは、合唱になった。インターの合唱が終ると、二〇〇人あまりの学生たちは、お礼です、といって、朝鮮の民謡を合唱で歌ってくれた。わたしたちは合唱を聞きながら、何か、恥かしさという種類の感情で、たまらなくなり、映画というものへの平生の半端な感覚をぶんなぐられたと思った。木下恵介や、松山

善三の映画に感涙する観客の涙と、ここで流された彼らの涙は断じて違う。それは、作者が観客をナメてかかって強制した涙と、コミュニケートの成功の結晶から流れた涙の差異である。一方を、被害者意識へのもたれかかり、一方を、同胞への連帯とよびかけであると、くどく言う必要はないだろう。

映画のもつ機能とは、そういうものなのではないだろうか。わたしはかれらに対して、一種の恥かしさとうしろめたさのようなものを忘れかけていた映画のプロパンダ回復のことを思いながら朝鮮学校を去った。

逆のこともあった。広島に厳然と存在する大規模な未解放部落の集会場で上映会を催したときのことである。広報期間がなかったため、中、高校生を中心とした五〇名ほどであったが、『ユンボギの日記』に対しては、フィルムチェンジの際、司会者が語ったように、「隣りの国、朝鮮の姿を、今日は、それが事実であることを見ました。こういう人たちは全世界に居るのです。みんな貧困の中で、しかし多くの人が闘っています。今日は、そういう映画を見ました……」という風に、朝鮮学校の場合のように、作者の直接の意図をこえて、「みる」のではなく、作者の意図を理解したのだが、ここでの『まだ見ぬ街』の場合は違っていた。

見つけぬスタイルのこの映画に、たしかにとまどったような様子はあった。直接のアジテーションもなく、セリフでの語りかけもなく、一柳慧の音楽の効果とともにとまどっていた。しかし、かれらは、スクリーンを、喰い入るように見ているのである。そこには、長崎の未解放部落が、解釈抜きでうつしだされる。長崎を知らない人にとっては、長崎の街ということも判らぬかも知れない。上映終了後、わたしたちは雑談をはじめたのだが、

〝あれは、長崎の部落でしょう?〟〝やっぱりそうでしたか、部落でしたか〟とかれらは語る――。わたしたちは、上映の前後を通じて、長崎の部落の映画であるという説明は、一言もしなかった、にもかかわらず、映画『まだ見ぬ街』から、完全にそれを見抜いていたのである。恐らく、野田真吉氏は、こんなコミニュケートは予想されていなかったのではないか。まだ見ぬ街、それはどこにでもある街、街＝場所＝時間のインターナショナルな視点を求めたこの映画から、無言のうちにかれらの内なるものが触発され、喰い入るように見つめていたのである。

未解放部落の場合にしろ、朝鮮学校の場合にしろ、映像が、映像を超えて完全にコミニュケートの媒体として成立しているのである。同体験内での相互理解と見えるかも知れないが、それではすまされない何かがあると考えられる。文学的なストーリーはなく、サロン的なドラマもない、しかし、ある場合は作者の意図さえ超える形と内容で、映画の機能が、その力を発揮している。これが映像の本質なのではあるまいか。

中国新聞社の大ホールでの社員映画会には六人の人が集まっただけである。「なーんだこの映画は。映画じゃねえよ。写真じゃねえかー」「一人よがりだね、映画は楽しくなくちゃ」あるいは丸出しの退屈さで、あたかも、一時間を浪費したかのような雰囲気で終えた。

広大男子の際では上映中に足音高く出入りする、かん高く喋る、私語、独語、それが、映写中の作品に対しての自己顕示、自己主張の如くひびき、もし、野田真吉氏なり大島渚氏が、講演でもすれば、かれらは、映画も見

ず講演の内容も聞かず、講師の顔を憧れをこめて見つめることであろう。

「広島市」・人口五十万の地方都市――被爆者が居なくては生活することの出来ない広島人、原爆ドームがなくては市の繁栄がのぞめない街――『河―』の試写に際しては、会場が、「労働会館」という、はっきりした理由によって観ることを拒否する多数の人、逆に「労働会館」で上映するから観にゆく、という多くの人、……わたしたちは、『ユンボギの日記』『まだ見ぬ街』『河―』の三作の上映から、作品のモチーフ、方法に関することより、従来の政治的教育映画のまだ深く残る弊害と、それをとりまく閉塞性、映像によるコミュニケーションの可能性の再確認というきわだった事々を知った広島での二カ月間だった。そのような政治的文化的土壌と発想の中に、作品への密着も、現実へのアプローチもなく、まさに「広島」の中に「ヒ・ロ・シ・マ」はないことを思い知らされた。

■戦後の∧ヒロシマ∨の真の姿を描いた

∧ヒロシマ∨発見のドキュメンタリードラマ

●モントリオール映画祭招待出品作

河 あの裏切りが重く

●スタッフ／製作・監督・脚本／森弘太　撮影／高田昭　音響デザイン／一柳慧　照明／村瀬信夫　録音／鈴木康夫

●キャスト／佐藤慶／灰地順／富田公子／原泉／芹川洋／阪上和子／沖野一夫／小山源喜／福山靖人／兼田晴臣／浜村純

●この作品に寄せられた批評

佐々木基一　∧ヒロシマ∨の二十年の歴史はいまひとつの曲り角に来ている。この映画は一つの仮説として、どのような未知の視野をひらいてくれるだろうか――。閉塞され、疎外された街「広島」と「太田川」が、製作者の内部をどのようにくぐりぬけて、∧ヒロシマ∨との新たな緊張関係をとり戻すか――。

野田真吉　∧ヒロシマ∨を題材とした映画はたくさんあるが、森弘太君の作品は∧ヒロシマ∨を一つの意味として、また一つの意味のもとでとらえようとしていない。∧ヒロシマ∨が彼にとって何であるかという彼自身への問いかけからはじまる。いうなれば、彼の作品は∧ヒロシマ∨の発見のドキュメント・ドラマである。∧ヒロシマ∨は彼の作品によって、戦後の∧ヒロシマ∨の真の姿を描きあげるのではないか……。

松本俊夫　『河　あの裏切りが重く』は『白昼の通り魔』以上に未整理な作品である。それはちょっと手がつけられないほど未完成だ。しかし、この作品の無器用だが執拗な手探りの映像から、ヒロシマの深部に鬱積している重い無言の呻きを感じる。少なくとも森は日本の映画作家としてはじめて、同情や義憤というまやかしのアプローチでなく、被爆者との越えがたい沈黙の溝に、あらゆる裏切りの歴史と、自からの存在をまるごとたたきこんで、その分厚い沈黙の意味を主体的にとらえようとしているのである。

● 資料

J・G（ジャン・ジュネ）ザックバランに語る

――プレイボーイ誌 1964 年 4 月――

訳　大島辰雄

「生と死と倒錯のセックスを絢爛たる魔術的表現に捉えるジュネ文学の全貌！」としてジャン・ジュネ全集が刊行されはじめた（新潮社）。この『泥棒日記』の作者はまさしく現代の記録者である。彼の作品は「復讐の行為」として非難され賞揚された――が、文学的評価よりも、生身の人間記録として、彼の肉声を聞くことにしよう。ジュネ文学というよりはジャン・ジュネそのものだが、その前に、とくに彼の劇作品について一瞥しておこう。

『バルコニー』は、一評家の言をかりれば「世界は物神崇拝者（フェチシスト）たちごひいきの淫売宿だ」ということを暗示する。これは一九六〇年のオフ・ブロードウェイのベストとされ、その後映画にもなっている。もう一つの受賞作『黒んぼたち』は、オール・ニグロ・キャストで儀式的な白人女の強姦を演ずる。この二作とも、ロンドンからロスアンジェルスまで記録破りのロング・ランをとった。囚人の夢と狂気と性の乱舞を描いた彼の処女作『花のノートル・ダーム』は、アメリカでも無削除版が出たが、社会のアンタッチャブルたちの間の堕落と絶望をザックバランにさらけ出しており、「プリズムのように光彩陸離たる作品」と賞讃されている。服役中の一九四二年に書きとめはじめた自己色情的（オートエロチック）な幻想がこの処女作となったわけで、彼は書くことによって言葉に力を注入し、言葉から力をひきだすことが自分にもできるということを発見し、その自覚にかきたてられたのである。こうして悪徳の宗教を一擲して書くことを誓ったのだ。まさに《どん底》からの開眼である。

このようにして書かれた五つの劇作は、人間の人間への非人間性にかんする電撃的なグラン・ギニョールで、そのうち二つは鉄格子の中で書かれた――『女中たち』では、二人の女中が女主人に対する敵意を表明し、最後に実行に移す。また『囚人たち』では、三人の囚人が残虐行為という欲望充足の幻想にふけり、それがとつぜん現実になる。あとの三つ――『バルコニー』と『黒んぼたち』そして『屛風』（アルジェリアのアラブ人とフランスの入植者との関係を扱ったもの）――は一九四八年の出獄以後に書かれた。この出獄は、コクトオ、ジード、サルトルなど著名人たちの請願した大統領特赦令によるものである。

ジュネ文学は、つまり人間の疎外のドラマ

であり、社会の解体のドキュメントである。そうした「どん底」体験につらぬかれたドキュメンタリーとして「現代の記録」なのだ。

「まるい赤ら顔、禿げあがった頭、一見天使のように無邪気な微笑で、彼は記者（プレイボーイ）を迎えた。パリの最も古くさい界隈の一つ、彼が常宿にしているホテルの、味も素っ気もない部屋である。前後五回にわたり、彼の犯罪生活、社会への復帰、作品、検閲——それに見のがし——について、彼はザックバランに語ってくれた。」

三年あまり前、アメリカのプレイボーイ誌が初めて彼とのインタヴューに成功したときのことで、以下はその要約である。（**大島辰雄**）

P 無名の状態と、それに犯罪者としての、社会からの疎外という年月のあとで、成功し有名になったのはどんな感じですか？

G そうだとすれば、ぼくはまさに変った奴だ。

P 変ってようといまいと、あなたの成功はめざましかったし、殊にアメリカではそうで、『バルコニー』と『黒んぼたち』はオフ・ブロードウェイの歴史で最大の興行的ヒットでしたよ。これはどうお感じですか？

G 茫然自失、まったくびっくり仰天した。たぶんアメリカはぼくが想像してたようなものじゃないな。アメリカじゃなんでも起る。ちっとは人間味もあるようだ。

P その幸福な発見にうながされて行ってみようという気になったのですか？

G ぼくはアメリカ入国のヴィザを持っている。四年間有効のヴィザだ。だが、領事がそれを出してくれたのは偶然だったのだと思う。ぼくが何者だということがわかると、そのヴィザを使う権利を拒否された。

P もしもあなたが、同性愛、裏切者、泥棒、そして臆病者と名乗る自己宣伝のことをいっているのなら、自分の性格を秘密にしたなんていえないわけです。じじつ、あなたは、この公認のことを大っぴらな自己宣伝に利用してるといって非離されてきたわけですが、それは幾分当っていると思いますか？

G ぼくが自伝的な書きものの中で——それは二十年前に書かれたものだということを忘れないでもらいたい——あなたが今指摘したような品性を強調したことは事実だ。しかも非常に純粋だとはかぎらない理由でそうしたのであって、つまり、その理由は詩的な性質のものとはかぎらなかったわけだ。だから、そこには宣伝的な要素があったと思う。その事実をはっきり意識しないままに、ぼくは自分をつくりあげていたわけだが、とはいえぼくはこの宣伝を実行するという危険な道——つまり、ぼくを危険にさらす道——を選んだのだ。おれは同性愛、泥棒、裏切者それに臆病者だといって自分をさらけだす行為は、ぼくを決して安全とはいえない立場においた。社会がたやすく消化できないような作品を書くことを、ぼくにとって不可能にするような立場だ。つづめていうと、見せつけるように見えることによって、ぼくは自分をそもそもの初めっから、じかには手のとどかないような立場においた——柵の彼方においたわけだ。

P 故意に同性愛、裏切者、泥棒それに臆病者になろうとかかったわけですか——自分をそういうように宣伝しようと決めたのと同じ行きかたで？

G ぼくは「……とかかった」のじゃない。なんの決心もしなかった。泥棒しはじめたのも、ただひもじかったからだ。それからぼくは自分の行為を正当化しなければならなかったし、受入れなければならなかった。同性愛であることについては、なぜそうなのかなん

て話しようがない。ぼくには全然わからない。なぜ同性愛であるのかわかる人なんているかね？ 愛のいとなみにベッドでどうしてこんな体位をえらぶのかなんてわかる人がいるかね？ 同性愛は、いわば、ぼくに無理に押しつけられたのだ、ぼくの目の色とか、脚の数みたいにね。子供のとき、ぼくは男の子にひかされるのがわかった。その魅力を経験してはじめてぼくは「決めた」わけだ、同性愛を自分のものとして自由にえらぶのを——サルトル的な意味で「えらぶ」のをね。もっとかんたんにいうと、ぼくはそれを忍び、それと協定を結ばなければならなかったわけだ、たとえそれが社会から非難されるものであることがわかっていながらもね。

P あなたは女に興味をもったことがありますか？

G ある。四人の女に興味をもった——聖処女、ジャンヌ・ダルク、マリー・アントワネット、それにキュリー夫人。

P 性的にですよ。

G それなら、いちどもない。

P こんな話いいですか？

G いいですとも、大いにやりたい。ぼくは同性愛が現在では擬似的芸術界で好意をもって見られてるのを知っている。だがブルジョワジーにはまだ非難されている。ぼく自身は同性愛に多くを負っている。もしもあなたが同性愛なんて笑うべきものだと見たいのなら、それはあなたの問題で、ぼくは祝福だと見るわけだ。

P どうしてですか？

G 同性愛はぼくを作家にし、人間というものを理解させてくれた。全部的にそうだというわけではないが、しかし、たぶんもしぼくがアルジェリア人と一緒に寝なかったなら、FLN（民族解放戦線）に好意をもたれはしなかっただろう。ぼくはおそらく、どっちみち彼らの側についただろう。だがたぶん、同性愛のおかげで、ぼくはアルジェリア人もほかの人間とちっとも違ってやしないと覚ったのだ。

P 同性愛は現在あなたの生活の中でどんな役割を演じてますか？

G 同性愛の教育的な側面についてちょっと言いたい。いうまでもないが、ぼくは、しばらくの間世話した少年すべてと一緒に寝た。だがセックスだけを問題にしてたわけじゃない。ぼくは自分一人で生きたアヴァンチュールを彼らとともにもう一度生きようとしたわけで、そのシンボルが私生子、裏切り、社会離反、そして最後に著作——つまり社会復帰だが、その手段は異なる。同性愛は同性愛の者を柵の彼方におく、そしてその理由から否応なく社会的価値というものに挑戦させる。彼は一人の少年の世話をすると決めた以上、チョコマカやりはしない。ノーマルな社会に固有な理性と情緒両方のデタラメさをわからせる。同性愛に含まれる女らしさが少年をつつみ、おそらくは、さらに大きな心づくしに向う。ローマでカトリックの「公会議」が開かれたとき、ぼくはヴァチカンからのテレビ放送を見ていた。幾人かの枢機卿がいたが、二、三人は中性的で凡俗だった。女に似てる者は陰険だった。ただ一人だけ、同性愛らしいのが、思いやりがあり利口そうに見えた。

P 同性愛は、しきりに喧伝されている性なき社会への地ならしだと感じますか？

G たとえ男らしさが危機に瀕しようと、ぼくは大して気にもしない。男らしさはつねに一つのゲームだ。アメリカの役者はいかにも男らしく演じる。ぼくはまたカミュのことを考える。彼は男らしいポーズをとっていた。ぼくの見るところ、男らしさは女性を保護するための品性で、処女の花を散らすためのも

のじゃない。しかし審判するにはぼくはあきらかに悪い立場にいる。ふだんのポーズを一擲することによって、男は彼の殻を破り、ふだんは気もつかないようなデリカシーを表わすことができる。まあ結局は、近代女性の解放が男に古い態度を捨てさせ、いままでのように屈従的でない女とぴったりするような新しい態度を見出させるのだろう。

P　夜盗罪の繰返しによる終身刑から赦されて最後に出獄してからの十六年間に、あなたは真人間になったわけですか――それともまだ泥棒なのですか？

G　あなたはだって？

P　ぶしつけですが、あえて質問したいのです。

G　まあいいさ。ぼくの泥棒は、ふつうの人のやりかたとは違う。とにかく、ぼくは、むかしやっていたやりかたでは泥棒してない。ぼくは本と芝居から多額のロイヤルティー（印税や上演料）を受ける――少なくともぼくには多額といえるこのロイヤルティーはぼくの以前の泥棒の結果だ。社会に対してぼくはひきつづき不正直なわけで――社会の方はそうじゃないことにしてるが――この意味で、ぼくは泥棒をつづけてるわけだ。

P　現行犯であなたは七年間、鉄格子の中で過しました。自分を腕がいいと考えましたか？

G　ぼくは腕がなかった。泥棒をやることには偽善的な要素がある。……あんたのマイクロフォンは気になるな。考えるのに邪魔だよ。リールの回ってるのが見えるし、ひとりで黙って動いてるテープに向ってぼくはおとなしくしてなきゃならない気になる。で、ぼくが言ってたのは――泥棒という行為は否応なく隠れさせる。隠れるとすると、行為の一部を隠すわけで、それを白状するわけにはいかない。裁判官に白状するのはさらにもっと危険だ。裁判官には否認しなくてはならない。隠して否認しなくてはならない。自分のしてることを隠すと、どうしてもへまをやらかす。つまり全能力が発揮されないわけだ。どうしたってその幾分かは自分のとりかかる行為を否定することに向けられることになる。ぼくの場合は、泥棒行為をわからせ公表させるという大きな欲求があった――虚栄心からだよ。

P　犯罪者仲間とは何か身内だという感じがしますか？

G　いや、そんなこと全然ないな。理由はとてもかんたん――つまり、もしそうだったら、ぼくはモラリティー（道義）の方に、したがって善の方に向ってるだろうからね。たとえば、もし犯罪者二人か三人の間にロイヤルティー（仁義）があったら、それは道義的な契りのはじまり、したがって善のはじまりということになるわけだ。

P　リー・ハーヴェイ・オズワルドが告発されているような犯罪についてはどう感じますか？　退屈でうんざりしてるというふうに見ますか――それとも正気なのだと？

G　オズワルドには仲間っていう気がする。ぼくがケネディ大統領に敵意を抱いてるというわけじゃない。ただ彼には興味がないだけだ。ぼくは、アメリカ社会とか西欧社会とか、悪を悪ときめつけるような世界中の社会のような、高度に組織化された社会に対立する孤独な個人と一緒なんだという感じだ。ぼくは彼に共感する――まさに社会全体に対立する大芸術家に共鳴するのとおなじで、それ以上でも以下でもない。ぼくはどんな孤独な人間とも一緒なのだ。たとえ、ぼくが――なんていうか――精神的にだね、一人の孤独な人間、孤独なまんまの人たちと一緒だとしても、たとえ、罪を犯してるときの――かり

に犯したのだとして――そのオズワルドと一緒だとしても、彼は孤独だったのだ。たとえ、ぼくが絵を描いてるときのレンブラントと一緒だとしても、彼も、やっぱり孤独なのだ。

P　牢獄で書きはじめたとき、創造の孤独の方が、泥棒として社会から疎外される孤独よりもいいと思いましたか？

G　いいや。なぜなら、書いてるものがぼくをいっそう孤独にしたからさ。

P　では、何があなたを書くように仕向けたのですか？

G　わからない。どんな深い理由があったのか、わからないな。ぼくが初めて書くことの力を意識したのは、当時アメリカにいた或るドイツ人の友達に葉書を出したときだ。これから書こうとする葉書の表面は白くて、かさついて、ちょっと雪みたいだった、それでぼくはクリスマスの雪を思い出したものだ。ありふれた気持を書くかわりに、ぼくはその紙の質のことを書いた。ぼくの動機を説明するものではないが、ぼくに初めて自由を味わわせてくれたわけだ。

P　あなたが最初の小説『花のノートル・ダーム』を書いたのは獄中でしたね。囚人が小説を書くのを刑務所側はどう思ったのですかあなたに紙や何かをくれましたか？

G　くれるわけがない。ぼくたちが与えられたのは紙袋をつくる紙さ。その褐色の紙にぼくはこの本のはじめの方を書いた。読まれるようになるなんて考えもしなかった。出獄できるなんて思ってなかった。ぼくは熱心に、熱狂的に、それこそ自由奔放に書きまくった。読まれるようになんかなりっこないと思ってたからね。ある日、ぼくたちはサンテ刑務所からパリ裁判所へ行った。監房に戻ってみると、原稿は失くなっていた。典獄室に呼びつけられて罰をくった。「文学的傑作のためのものではない」紙を使ったというわけで三日間の独房入り、それにパンと水だけさ。ぼくは典獄の泥棒行為に侮辱を感じた。売店にノートブックを二、三冊たのみ、ベッドにもぐり、頭から毛布をかぶって、とられた原稿五十枚を一語一語思い出そうとした。それに成功したと思う。

P　ほんの何人か、あれをエロチックな傑作として迎えましたが、多くの批評家は『花のノートル・ダーム』を文学とは認めませんでしたね。あの本が賛否両論をまき起こしたのはうれしかったですか？

G　うれしかった、しかし、うんとさっぱりした表紙で、ほんの少部数だけ、まあ三百か四百部ぐらいにしてもらいたかった。そしてカトリックの銀行家やなんかの手に確実に入るようにね。

P　批評家や読者を気にしないようですが、文士たちにも無関心ですか？

G　フランス文学に仲間入りしようなんて気を起こしたことはなかった。フランス文学がぼくをほとんど迎えようとしなかったことは言わないまでもね。

P　作家として国際的名声を博した現在、少なくとも、文学的なお茶の会などでひっぱりだこなんじゃありませんか？

G　とんでもない！　社会はおのれの行ないを知っている。ぼくを招待などしない。みんな、ぼくが彼らの一人でないことを逸早く感じとるからだ。だが事の真相は、ぼくが出かけたくないということさ。

P　「彼らの一人ではない」と言われますが、では、以前の監房仲間や犯罪仲間とはつきあいますか？

G　そうはいかない。シチュエーションを考えてみ給え。ぼくは世界中からロイヤルティ

ーを受取っている。あんたもプレイボーイのためのインタヴューに来ている。ところが彼らはまだ獄中だ。どうして関係が保てる？ 彼らにとって、ぼくはたんなる裏切り者だ。ぼくは、一つの個人的行動である泥棒行為を、もっと普遍的な仕事、つまり詩のために、裏切らねばならなかった。自分がなろうと希望した詩人になるために、もとの自分である泥棒を裏切らねばならなかった。だがこうした「合法性」はぼくをいっこう快適にはしなかった。

P あなたは社会からも地下生活者からも除け者にされていると感じているようですね。そういう誰からも見放された状態で生きることをどうお感じですか？

G 気にしないな、だがそれは気質の問題だ。ぼくは、いかにもそれらしい一介の見放された者でありたい。サタンは神から見放されたがった。だがそれは誇りからで、それにぼくのいい面ではない。ちょっとばかげているし、素朴なロマンチックな態度だ。ぼくはそこにとどまってはいられない。

P あなたがそこにとどまってはいないという人もいます。サルトルは、じじつ、あなたが「最後の最後まで悪を生きる」つもりだと言っているのを引用しています。それはどういう意味なのですか？

G 善を象徴する社会的な力によって救われることなく悪を生きる、ということだ。自分の死ぬまで悪を生きるというのではなくて、かりにもし逃避しなければならなくなっても、ただ悪だけに逃れ、決して善には逃れない——そういうふうに悪を生きる、ということだ。

P サルトルが、あなたとあなたの作品への六百ページにわたる讃辞であなたを「聖ジュネ」と呼んでいることに対して、或る批評家たちはサルトルに不敬の徒という烙印を押しましたが、あなたは、この文学的聖別をどう感じますか？

G ぼくを悪くいう人たちは、聖カミュといっても抗議はすまい。なぜ聖ジュネには反対するのか？ 子供のころ、ぼくには、夢想するにしても——意志や決心という要素でもないかぎり——自分を共和国大統領とか将軍とか、そういったものとして思い描くことは困難だった。ぼくは私生児だった。社会秩序のそとにあった。特別な運命でないとすれば、一体何を望めたろう？ ぼくの自由、ぼくの可能性、ぼくの才能を全幅的に用いようとすれば——ぼくはまだ自分の文学的才能など意識してなかったわけだが——ぼくに残された唯一のものは、まさしく聖者になろうとすることでしかなかった。いいかえれば、人間の否定ということだ。

P あなたは「犯罪者と聖者という永遠のカップル」と書いています。どういう結びつきなのですか？

G 犯罪者も聖者も孤独の中に生きている。よくしらべれば、最大の聖者たちは犯罪者に似ているという気がしませんか？ 社会と聖者の間には、目に見えるつながりは何もない。聖者らしさは人をこわがらせるものだ。

P 何人かの批評家は、あなたが聖者らしさをひけらかそうとしてるだけでなく、言葉にまでしようとしている、ととっています。それにはどう答えますか？

G ぼくを悪くいう者は、ぼくがどんな言葉を使っても、コンマ一つにでも、ぞっとするのだ。フランソワ・モオリヤックは、ぼくについて一文を書き、その中で、ぼくに書くのをやめるようにいったことがある。善きキリスト教徒たち、ことにぼくを悪くいう者は「聖者らしさ」という言葉の占有者で、ぼくがそれを使うのを許そうとはしないのだ、

P あなたは、かつて詩とは「糞便を用い、読者にそれを食わせる芸術」だと書いたことがありますね。この定義は、あなたの本や戯曲に社会的には受入れがたいコトバを用いる有名な傾向を正当化するつもりだったのですか？

G いわゆる卑わいな言葉についていえば、問題はこういう言葉が存在するということだ。存在する以上、使われなくてはならない、さもなければ、つくられなかったはずだ。もしぼくが使わなかったら、こういう言葉は無感覚状態（アパシー）で存在するだろう。芸術家の役割は言葉に価値をわかち与えることだ。あんたは、ぼくがかつて詩に与えた定義を引合いに出したが、ぼくはもうああいうふうには定義しないだろう。世界をほんの少しでも理解したいと思うなら、憤りを払いのけなければならない。ぼくはまだ社会に対して幾分憤りを感じているが、だんだんと少なくなっているし、遠からず、すっかりなくなるだろう。心の底では、ちっとも問題にしてない。だがこういう言葉を書いたとき、ぼくは憤りの状態にいたし、詩は、コトバという手段で、世間的には下卑た事柄を高潔な事柄と見られるものに変えることにあった。今や問題は全く異なっている。あんたがた——つまり、社会——は、もはやぼくを敵とはしていない。十年か十五年前には、ぼくはあんたがたと敵対していた。現在では、ぼくはあんたがたの味方でも敵でもない。ぼくたちは現在どっちも存在しており、そこでぼくの問題はもはやあんたがたと対立することではなく、ぼくたちが、あんたもぼくも、一緒にまきこまれている何かをなすことだ。今ではぼくは、もしぼくの本が読者を性的に刺戟するのなら、下手に書かれてるのだと思う。なぜなら詩的エモーションは読者が一人も性的に動かされないくらい強いものでなくてはならないからだ。ぼくの本が好色的であるかぎり、ぼくはその本を棄てはしない。ただぼくには品がなかったと言うだけさ。

P エロチックということでは、D・H・ローレンスやウラジーミル・ナボコフの作品をどう思いますか？

G どっちも読んだことがない。

P ヘンリー・ミラーはどうですか？

G ミラーの作品はあんまり知らないが、知ってるものでいうと面白くない。おしゃべりだ。彼はとめどなくしゃべる人間だ。

P サルトルをいいと思うのは？

G サルトルは繰返す。二、三の主要な観念があって、それをさまざまな形で展開している。サルトルを読むとき、ぼくは彼よりも早く先へ先へと行く。だが彼の最近の自叙伝にはおどろいた。その内で彼はブルジョア世界から自分を解放する意志を示している。誰も彼もが恭々しき娼婦になろうとしている世界で、自分がいささか娼婦的であるのを知り、しかも恭々しくはなるまいとする人と出会うのは気持がいい。ぼくは人間的にもサルトルが好きだ。一緒にいると愉快だし、べつに判断を下したりしないで、笑いとばしながら、なんでも理解している。ぼくのことを何もかも受入れるわけじゃないが、二人が一致しないときでも、彼にはわかるのだ。きわめて感覚のある人だ。

P あなたについての彼のユニークな文学的精神分析は気に入りましたか？

G 一種の嫌悪感で、すっかりむかむかした。なぜなら自分が真裸かにされた気がしたから——自分以外の誰かの手でね。ぼくはぼくのあらゆる本で自分を裸かにしているが、同時にまた言葉で、態度で、一定の選択で、一定の魔術によって、自分を変装している。ぼろくそになりすぎないようにしてるわけ

だ。ところがサルトルによって遠慮会釈なく剝ぎ取られた。ぼくは最初はこの本を焼いちまおうと思った——サルトルは原稿をまずぼくに渡して読ませてくれたものだ。ぼくは彼にそれを出版させたが、そのわけはぼくの主たる関心がつねづね自分の行為に責任をとることだったからだ。彼の本を読みおえるにはちょっとひまがかかった。ぼくはほとんど書くことをつづけられなかった。一定の型の小説を機械的にひねり出すことはつづけられたかもしれない。好色本を機械的に書こうとこころみられたかもしれない。サルトルの本は一種の心理的後退に向う空虚をつくりだした。

P　どれくらいその空虚がつづきましたか？

G　ぼくは六年間そのおそろしい状態のままだった。愚劣さだけの六年間——戸を開けたり、タバコに火をつけたりといった酔生夢死状態さ。人生にはほんのかすかな光があるだけで、あとは一面の灰色だ。だがこの後退の時期は瞑想に向い、そこから最後にぼくを演劇にみちびいた。

P　ですが『囚人たち』と『女中たち』は、サルトルの本が出るよりも前に書かれ上演されたのじゃないですか？

G　その通りだ。だがサルトルの本は、すでに身近なものだった何かを展開させるようにしたわけだ。

P　その身近な何かは、ある評論家たちの意見だと、あなたの劇作で扱われている少数グループの境遇というわけで、その社会からの疎外に、あなたは同性愛と泥棒を通じて仲間入りしているというわけです。この意見は当ってますか？

G　ぼくが戯曲を書くのは、演劇的、劇的なエモーションを結晶化するためだ。たとえば、『黒んぼたち』がニグロの役に立つかどうかなんて考えてない。それに、役に立つとは思わない。どんな戯曲よりも直接行動、植民地主義に対する闘争の方がニグロにはずっと役に立つと思う。こうした戯曲でぼくがこころみたのは、深く埋められた何か、ニグロやその他の疎外された人々が表現できずにいる何か或るものに声を与えることだ。『女中たち』についていうと、或る批評家が、女中たちは「あんな話し方はしない」と言ったことがある。おあいにくだが、女中たちはそうするのだ——ただしぼくだけに、真夜中にね。もし誰でもぼくにニグロにあんな話し方はしないと言ったら、ぼくはこう答えてやる——彼らの胸に耳を押しつければ十分に聞こえますよとね。体をなしてないことが聞きとれなくてはいけないのさ。

P　すると、あなたの共鳴するのは、戯曲に出てくる踏みつけられた下積みの階級というわけですか？

G　ぼくがこういう戯曲を書いたのはぼく自身に反対してであるのかもしれない。このぼくが白人であり、雇い主であり、聖職者で、——そしてぼくはそういう性質の中のばかげた要素を孤立化しようとしているのかもしれない。

P　あなたを批判する人たちは、あなたのいうその「ばかげた要素」を、あなたがたんに孤立化そうとしているだけでなく、さらに一掃しようとしているのだ、と非難したわけです。つまり、あなたは社会の支配階級や慣習の暴力的顚覆を弁護してるのだというわけです。この批判はあなたの意図を誇張してるのですか？

G　ぼくはたしかにぼく自身を慣習的な道徳から解放したい。それは結晶化したやつで、発展をはばみ、生活をはばんでいるものだ。だが芸術家は決してまるっきり破壊的なわけのものじゃない。みごとなフレーズ、調和し

たセンテンを形づくろうという関心そのものが、すでに一つの倫理を前提としている——つまり、著者と、ありうべき読者との間の関係だ。どんな美学も一つの倫理をふくんでいるわけだ。だがぼくは、ぼくについてのあなたの考えは、二十年前に書かれた作品をもとにしているという気がする。このごろのぼくは、ぼく自身のいやらしかったり魅惑的だったり受入れやすかったりというイメージを与えようとはしてない。ただ一所懸命仕事してるだけだ。

P　書いてるわけですか？

G　時々、戯曲にかかってる——毎日じゃなく、思い出したようにね。たとえば、まもなく大音楽家のピエール・ブーレと一緒にオペラを一つやるはずだ。この冬、パリのオペラ座でアルバン・ベルクのすばらしい『ウォツェック』を指揮した人だ。あとの時間は、ぼくは誰もと同様、半馬鹿の状態で暮している。

P　あなたは書きたいから書きつづけてるのですか、それとも書くことがたんに一つの生活手段になったわけですか？

G　ぼくは自分に許された時間に責任を感じる。その時間で何かをやりたいわけで、いまできる一番いいことが書くことなのだ。他の人たちに責任をとるというのじゃない。ぼくはぼく自身にさえ責任をとってない。たぶん神に責任をとっているわけで、神についてはぼくは語れない。神のことはあまり知らないからね。

P　すると、「悪」に生活を捧げたという事実にもかかわらず、あなたは神を信じているのですか？

G　ぼくはぼくが神を信じてるということを信ずるのだ。教義問答（カテシスム）の神話はあんまり信じない。だが、自分に最も貴重と思われることを主張することで自分の生きている時間に責任をもたなくてはならないと感ずるのは一体なぜだろう？　何もぼくにそれを義務づけてはいないし、目に見える何もぼくを強制しない。それなのになぜこんなに強くそうしなければならないと感ずるのだろう？　過去には、この問題は書くという行為で解決された。ぼくの子供時代の反逆、青年時代の反逆は、自分の屈辱状態に対する反逆であり、奥深い信仰に対する攻撃だった——だが何に対する信仰だったのか？

P　あなたの友達の何人かは、あなたがまだ反逆してると感じてますよ——ただ今では、あなたのかつての屈辱状態よりはむしろ、のちの成功の媚態に対してですが。相当なロイヤルティーが世界中から入ってくるというお話でしたが、しかもあなたは一文なしみたいで、またそうだといわれています。あなたはそういう収入を一体どうされているのですか？

G　そんなことはあんたの知ったこっちゃない。

P　左様、このガランとした部屋には、ほんのいくつか中古の家具があるほかは、本が七冊だけと、めざまし時計一つ、トランク一つ、服一着とシャツが三枚——それにあなたのうしろにかかっている衣類が見えるだけです。これがあなたの持物すべてですか？

G　そうだ。これ以上必要ない。つまり天使たちの貧しさ。持物とかなんとか、ぼくは問題にしない。ロンドンに行くと、ぼくの代理人が時々リッツに部屋をとってくれたりする。だがぼくにはぜいたくなんか必要ない。

P　生涯の終局の方向は、かりにいうと、どういうことですか？

G　忘却さ。われわれの活動はたいてい放浪者的存在で空々漠々さ。その状態を超える意識的努力なんか滅多にしやしない。ぼくは書くことでそれを超えるのだ。

編集後記

再刊二号を送ります。もっと早くだしたいとは思いながらも、先立つものがありませんでした。事業活動をして資金を調達しては出す。そういうことのくりかえしですが、それもやむをえません。大へんしんどいことですが、可能なかぎりのことをやりぬくつもりです。どうか御了解下さい。

二号は『人間蒸発』を中心に特集しました。『人間蒸発』は賛否両論、それもそれぞれ論者によって意見がすべて異なるという問題作です。こういう作品は論じれば論じるだけ、私たちにとって多くの示唆をひきだすことができるものです。筆者のほとんどは作品をみてすぐ執筆してくれたものですが、わが誌は残念ながら種々の事情で発行が遅れ、普通の商業誌より一カ月あとにでるため、ひどく立遅れてみえるのが残念です。筆者の方がたも迷惑至極でしょうが勘弁して下さい。しかしすぐれた批評は一、二カ月のズレなど問題ではないはずです。そういう考えに立って、質の点で挑戦しようという次第です。

二号からシナリオをぜひ載せようと思いながら、どうしても適当なものがありませんでした。三号には何かをどうしても載せたいものです。これぞというシナリオをどしどし編集部にお送り下さい。会員外の方でももちろん結構です。シナリオだけでなく、投稿原稿も歓迎します。また誌面の充実をはかるため、どしどし雑誌に対する御意見をきかせて下さい。それが何よりの支えとなるのです。

筆者紹介

柾木恭介＝評論家
佐野美津男＝児童文学者
小川　徹＝映画評論家＜映画芸術編集長＞
佐藤重臣＝映画評論家＜映画評論編集長＞
森　弘太＝映画作家・作品＜河―あの裏切りが重く＞

映像芸術の会会員

大島辰雄＝美術・映画評論家
大沼鉄郎＝脚本・演出〈ミクロの世界・鳥獣戯画　他〉
大沢建一＝脚本・演出〈私たちの久留米　他〉
北村皆雄＝脚本・演出〈テレビドキメンタリー　他〉
長野千秋＝脚本・演出〈老人・石油の詩　他〉
西江孝之＝脚本・演出〈ミクロラプソディー・焔の芸術　他〉
野田真吉＝脚本・演出〈忘れられた土地・まだ見ぬ街他〉
東　陽一＝脚本・演出〈顔・情動　他〉
藤原智子＝脚本・演出　オランウータンの知恵　他〉
松川八洲雄＝脚本・演出〈ラスメニナス・鳥獣戯画　他〉
松本俊夫＝脚本・演出〈西陣・石の詩　他〉
宮井陸郎＝脚本・演出〈テレビ　マスコミQ　他〉
山際永三＝脚本・演出〈テレビ　泣いてたまるか・コメットさん　他〉

編集長　松本俊夫
編集委員　野田真吉　大沼鉄郎　東　陽一　櫛野義明　宮井陸郎　北村皆雄

映像芸術季刊第二号
一九六七年九月一日発行
定価二五〇円＜〒四五円＞
発行所　映像芸術の会
東京都中野区松ケ丘一の一〇の一七
振替　東京　二七〇六一
TEL（三八六）五八二四
編集・発行　武井登美
印刷所　文星堂

■映像芸術バックナンバー

●一九六五年二月号　定価一五〇円（〒共）
特集・映像の実験＝松川八洲雄／持田裕生／飯村隆彦
インタヴュー　音と映像＝一柳慧／野田真吉（きき手）
シナリオ　生あらばいつの日か＝野田真吉
質問に答える＝ルイス・ブニュエル

●一九六五年三月号　定価一五〇円（〒共）
特集Ⅰ・今日の映画状況と課題＝北見透／東陽一／間宮則夫／松尾一郎
特集Ⅱ・芸術と政治意識＝広田広／丸山章治／平野克已／中川すみ子
ふたりのイワン＝菅原克已
完成台本　髪LA CHEVELURE＝アド・キルー

●一九六五年四月号　定価一五〇円（〒共）
特集・シナリオ　黒い皮の服を着た男＝谷川俊太郎／Complexe＝大林宣彦／まだ見ぬ街＝野田真吉／焔の芸術＝西江孝之／傾斜の存在＝大沼鉄郎／A FACE＜顔＞＝東陽一／ラス・メニナス＝松川八洲雄／完全採録・シナリオ　ゲルニカ＝アラン・レネエ　訳編・大島辰雄

●一九六五年五月号　定価一五〇円（〒共）
特集・＜芸術＞と＜記録＞＝佐野美津男／佐藤忠男／根本治郎
座談会　＜とべない沈黙をめぐって＞長部日出雄／竹内泰宏／大島辰雄／西江孝之／佐藤みち子／平野克已
アヴァンガルド映画＝ペーター・ヴァイス

●一九六五年六月号　定価一五〇円（〒共）
特集・ドキュメンタリー・モンタージュ・映画空間＝瀬木慎一／野田真吉／長野千秋
戦後映画論Ⅰ＝粕三平
シナリオ　夜と霧＝アラン・レネエ

●一九六五年七月号　定価一五〇円（〒共）
特集・映画運動の再検討＝山際永三／大沼鉄郎／土本典昭
戦後映画論Ⅱ＝粕三平
チェコスロバキヤ新人監督のプロフィル(1)＝岩淵正嘉
撮影台本　タンスと二人の男＝ロマン・ポランスキー

●一九六五年八・九合併号　定価一五〇円
特集・ヒロシマ――ベトナム＜戦後二十年＞の映像＝荒瀬豊／南史夫／山際永三
二匹の蛇とメルクリウスの杖＜フランス映画の源流＞＝アラン・レネエ　訳・大島辰雄
シナリオ　真夜中から14時まで＝ロベール・デスノス　訳・平野克已
ヒロシマ・愛の記憶＝マルグリット・デュラ

●一九六五年十月号　定価一五〇円（〒共）
特集・日本映画の状況＝葛井欣士郎／江馬英治／中島彰亮
チェコスロバキヤ新人監督のプロフィル(2)＝岩淵正嘉
戦後映画論Ⅲ＝粕三平
サラシャのみたフェデリコ・フェリーニ(1)＝ジルベール・サラシャ　訳・近藤矩子
シナリオ　大股びらき＝関根弘

●一九六五年十一・十二合併号　定価一五〇
特集・＜アンチ・シネマ＞とは何か＝塩瀬宏／野田真吉／唐十郎／宮井陸郎
サラシャのみたフェデリコ・フェリーニ(2)＝ジルベール・サラシャ　訳・近藤矩子
シナリオ　鳥獣戯画＝松川八洲雄／藤原智子／富沢幸男／杉山正美／杉原せつ／大沼鉄郎

●一九六六年四月号　定価一五〇円（〒共）
特集Ⅰ・映画批評を批評する＝石堂淑朗／新藤謙／小川徹インタビュー・宮井陸郎
特集Ⅱ・実験映画＝ロバート・ブリア／ドナルド・リチー／アンドリュウ・サリス
サラシャのみたフェデリコ・フェリーニ(3)＝ジルベール・サラシャ　訳・近藤矩子

●一九六六年十一月季刊第一号　定価二五〇
特集Ⅰ・創造運動の現在課題＝野田真吉／東陽一／対談・武井昭夫／松本俊夫
特集Ⅱ・映像―その可能性の鉱脈＝西江孝之／石崎浩一郎／安彦講平／シンポジウム　ゴダールと我々＝黒木和雄／長野千秋／野田真吉／松川八洲雄／松本俊夫／宮井陸郎
特集Ⅲ・映画運動の宣言集＝ジガ・ヴェルトフ／A・ブルトン／ジョナス・メカス／映像芸術の会